

نهر النيل في الأدب

بقلم الدكتور محمد عوض محمد

الأدبي ، لكي أنظر إلى الشعراء أو الكتّاب الذين كان النيل ملهماً لهم ، ودافعاً إليهم إلى بعض الإنتاج الأدبي في موضوع نهر النيل .

ولا بد لي أن أذكر أنني في إعداد هذا الموضوع لم أحاول بالطبع أن أفش في كل أدب لكل أمة ذات أدب ، لعل أن أعثر على قصيدة أو قصة أو قطعة تتصل بالنيل ، فإن مثل هذا العمل ليس مما يستطيعه شخص بمفرده ، بل لابد له من طائفة قوية من الباحثين ، أما القطع الأدبية التي أعرضها في هذا المقال فهي التي عثرت عليها بطريق الصدفة المحضة ، ومن غير بذل مجهود جدي في البحث والتنقيب ، ولا شك أن فيها أعرضه نقصاً ، ويسرى غاية السرور أن أتى مساعدة من الأدباء في تلافى هذا النقص ، حتى تتكون لدينا مجموعة عظيمة لأدب نهر النيل تستحق أن يتألف منها مجلد ضخم .

سأتبع في عرضي لموضوع نهر النيل في الأدب شيئاً من الترتيب الزمني : فأبدأ بالأدب المصري القديم ، إذ لاشك أن المصريين في ذلك العهد البعيد كانوا شديدي الإحساس بالنهر . وعلى الرغم من أن أحداث الزمان قد ذهبت بالقسم الأكبر من الآثار المصرية فإن القليل الذي نجا من صروف الدهر فيه دلالة واضحة على ما للنيل من مكانة في النفوس .

كان المصريون القدمون يتمثلون النيل إلهاً من الآلهة ،

شغل نهر النيل العقول منذ الزمان القديم ، واضطر العلماء والأدباء إلى أن تعبّره انتباهها ، وتوليه حقناً غير قليل من تفكيرها وفلسفتها ومن مدحها وإطرائها وشعرها وغنائها .

لقد كانت الأنهار دائماً أحبّ ظاهرات الطبيعة إلى الروح البشرية ، ذلك بأنها ليست صوراً جامدة ، بل كائنات تتحرك وتتدفق ، وتفيض وتفيض ، وتهبط وتعلو ، كأنها صدر يعيش أو قلب يخفق ، ولقد تسمع لها أحياناً خريراً عذبةً هادئةً ، وتسمع لها نارةً زيراً صاخبةً ، وطوراً ترينا صفحة لمساء ناعمة ، ونارةً ترينا وجهاً متجهماً عابساً يعلوه الزبد .

beta.Sakhril.com

وللنيل بين الأنهار مكان عظيم الخطر ، وليس من الإسراف أن تقول : إنه شيخ الأنهار جميعاً ، وأعرقها حسباً ، وأجلّتها نسباً ، لقد نجد بين أنهار العالم ما هو أطول في مجراه من النيل ، أو أغزر ماء من النيل ، أو أقدم في التكوين « الجيولوجي » من النيل ، ولكن النيل — من بين الأنهار جميعاً — هو النهر الذي ولد أمةً ، ونشأها وغذّاها ، وأسس حضارة ، وغناها ، وشدّها أزرها على مدى القرون .

لهذا لم يكن بدّ من أن يحتل هذا النهر مكاناً بارزاً في التفكير العلمي ، والإلهام الأدبي في جميع العصور . ولست أريد الآن أن أتناول موضوعاً من موضوعات العلم مما له صلة بنهر النيل ، بل أريد أن أطوف بالمليدين

« وضحك الجميع حتى تبدوا أسنانهم !

« هو الذى أنبت الشجر فى كل بقعة ،

« ووفر « الأخشاب » لبناء السفن ،

« فلولاه ما كانت الجوارى تشق « عباب اليم » .

« فواعجبا له من ملك عظيم !

« ولكنه ملك لا يجزى إناوة ، ولا يفرض ضريبة

« صادق الوعد ، وفى بالعهد

« يحمى « خيره كل » عام باطراد وانتظام

« إلى مصر العليا ومصر السفلى ،

« يسبغه على الغنى والفقر ، والقوى والضعيف .

« من غير تمييز ، أو محاباة ! . .

ولكنهم لم يكونوا يعبدونه فى الهياكل ، أو يصلون له كما يصلون لساير الآلهة ، بل كانوا يكتفون بذكره وتعبيده .

وكان اسم هذا الإله عندهم « حابى » وكانوا يمثلونه فى

صورة رجل فى عتفوان الشباب ، قد امتلأت يده

بالخيرات ، ومن حوله الثبات الناضر والزهر الياقوت ،

والسلك والطير ، وغيرها من المنح والتحف !

وسأورد هنا قصيدتين : إحداهما ترجع إلى عصر

متقدم : حوالى سنة ١٨٠٠ قبل الميلاد ، والأخرى من

عصر الملك إخناتن فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد .

فى القصيدة الأولى يخاطب الشاعر النيل الإله

فيقول :

« حمداً لك أيها النيل الذى يتفجر من باطن الأرض

« ثم يجرى ليغذى مصر .

« فهو الذى يسقى المروج ، وقد خلقه « رع » لكى

يطعم كل دابة وواشية

« ويرسل الماء إلى الجهات البعيدة

« فيروى مجديها ، ويطفى ظمأها .

« إله الزراعة « كاتب » يحبه . . .

« وإله الصناعة « فتاح » معجب به

« فلولاه ما ازدهرت الزراعة ولا الصناعة .

« ولولاه ما حصد القمح والشعير ، وامتلات بهما

الخزائن .

« وأقامت الهياكل حفلات الشكر على الغلة الوفيرة

والخير العميم .

« والويل للأرض ومن عليها حين يقل ماءه ،

« وحين يحمى « فيضانه شحيحاً قليلاً !

« هنالك تهلك النفوس ، وينادى الجميع بالويل

والثبور ،

« حتى إذا ارتفع وقاض انتشر الفرح والابتهاج فى

كل مكان ،

« وإن الخير الذى يجلبه أجل نفعاً من الذهب والفضة

وأعلى قدراً من الجوهر . .

« إن الناس لن تطعم الذهب ، وإن كان صرفاً ،

« ولن تغطى بالجوهر وإن كان حرّاً نقيّاً . . .

» . . .

« ولا تكتف بهذا القدر من « أنشودة النيل » هذه ،

« وأنقل إلى أنشودة أخرى جاء فيها ذكر النيل ، ومؤلفها

هو الملك إخناتن الذى لم يكن يعبد آلهة متعددين ،

« بل كان يعبد إلهاً واحداً . . . وقد جاء ذكر النيل فى

أثناء قصيدة يخاطب بها الملك الشاعر ربه . . فيقول :

« أنت خلقت النيل فى العالم الأرضى

« وأنت تخرجه بأمرك ، فتحفظ به الناس ،

« يا إله الجميع حين يتسرب إليهم الضعف ،

« يارب كل منزل ، أنت تشرق من أجلهم

« يا شمس النهار ،

« يا من تخشاه البلاد القاصية . .

« أنت مؤجد حياتهم

« أنت الذى خلقت فى السماء نيلا

رومانى يدعى تيبولوس Tibullus جاء فى شعره ذكر
جميل للنهر فى أثناء قصيدة فى مدح رجل من كبار
الرومان يدعى ميسالا : فيقول :

عجباً ! كيف يفيض النيل بالحياة والبركة ،
حينما تطلع الشعريّ البجائية ، وسط الحرِّ والقيظ (١)
ويتشقق الثرى جفافاً ، وظمأً ؟ ...
خبرنى ، أيها الألب النيل :

لأى سبب ، وقى أى أرض
تحنى رأسك (منابعك) حتى أعلنَ هذا للناس ؟
أنت الذى لك الفضل فى أن مصر لا تطلب المطر .
والورقة الحافاة لا تسجد للمشتري الجالب الغيث !
بل أنت الذى تُعبد ، ويُتغنّى بحمدك ، كما يُعبد
أوزيريس نفسه !

لقد كان أوزيريس أول من صنع المحراث بيده
الماهرة .

وشئ أديم الأرض الفتية بتصل من الحديد .
إنه أول من أودع الحب أرضاً لم تزرع من قبل
وجنى الثمار من شجر كان مجهولاً .

وعلم الناس كيف يربطون غصون الكرم إلى الأعواد
والعمد .

وكيف يعلّمون أوراق العنب بآلات التقليم . .
وهو أول من علم أقدام العامة أن تطحن العناقيد ؛
ثم استخرج منها عصيراً عذب المذاق .

ذلك العصير الذى علم الصوت الأدنى كيف
يخرج أنغاماً شجية !

وعلم الأقدام كيف تتحرك على إيقاع منسجم ! . .

(١) فى هذه التلمذة يعجب الشاعر من أن النيل يخالف الأنهار
المروقة له ؛ إذ يفيض صيفاً ، مع أن أنهار إيطاليا ينقص
مائها فى الصيف ويزيد فى الشتاء .

« لكى يتزل عليهم ولم ،
« إذ يتساقط الفيضان على الجبال كالبحر الزاخر .
« فيسقى مزارعهم وسط ديارهم ،
« ما أبدع تدابيرك يا إله الأبدية !
« فى السماء نيل للأهم الغربية ،
« ولماشية البلاد الأخرى ودوايها ، وإكل ما يمشى
على رجلين . .

« أما النيل الذى يروى مصر فإنه يحيى من باطن
الأرض . . .

وفى هذه القصيدة نلاحظ أن إخناتن يتحدث عن
نيلين : أحدهما ساوى وهو المطر الذى يروى الأقطار
المجاورة لمصر ، والآخر نهر أرضى وهو النيل . . وقد
خلل المصريون فى أقوالهم وكتاباتهم يصفون النيل بأنه نهر
يخرج من الأرض ؛ حتى بعد أن عرفوا عن منابعه العليا
الشبه الكثير ؛ لأن فكرة خروج النهر من الأرض هي
الفكرة القديمة التى ترجع إلى أقدم الأزمنة . يوم كان
المصريون يظنون أن النيل يخرج من باطن الأرض عند
أسوان ، ثم يصب فى البحر فى الشمال ، ثم يعود من
تحت الأرض إلى الجنوب ؛ لكى يخرج مرة أخرى عند
أسوان !

وقد ظلت هذه الفكرة تتردد فى الشعر والأناشيد
بالرغم من اطلاع المصريين على أعلى النيل ؛ لأن هذه
العبارات القديمة لها حرمة وتقديس ، وليس من السهل
تركها وإهمالها .

. . .

ونتقل الآن إلى آداب أخرى غير الأدب المصرى
القديم ؛ فنجد أن النيل قد تناوله بالوصف بعض الكتاب
والشعراء فى الأدب اليونانى واللاتينى . وهنالك شاعر

واستناداً إلى هذا الكتاب يمكن أن نقول : إن الشعراء الثلاثة اجتمعوا يوم الأربعاء في الرابع من شباط عام ألف وثمانمائة وثمانى عشرة للميلاد ، واتفقوا على أن يؤلف كل منهم أنشودة على سبيل المنافسة الفردية ، وموضوعها النيل .
ولقد كان المنتظر أن تكون قصيدة شلى أو كيتس هى أفضل الثلاث ، ولكن المتفق عليه بين النقاد أن قصيدة (لى هنت) هى أفضل الجميع .
وسأكتفى هنا بأن أذكر قصيدتى شلى ولى هنت :

يقول شلى :

شهرأ بعد شهر ينحدر المطر المظلم ،
فيغمر تلك الأودية الحشية المجهولة .

إن في جوانب الصحراء قمماً يغطيها الجليد
قد تعانق فيها الحر والصفيع عناقاً عجيباً
وعلى جوانب أطلس « حقول الثلج الناعم تتدلى
هناك تجلس العاصفة ، تحيط بها الاصواعق
والشهب

وعلى منابع النيل
ومن هناك تدفع تلك المياه دفعاً عنيفاً
إلى غايتها العظيمة الجلييلة .

على أرض مصر ذات الذكريات
ينتشر الفيضان انتشاراً متساوياً
وهذا الفيضان هو فيضانك أنت أيها النيل .
أجل وإنك لتعلم حق العلم أن قد اجتمع في جمرات
قوى الخير والشر .

والثمار البائعة والسم الزعاف !
فحذار أيها الإنسان ، حذار !
إن فيض العلم والعرفان الذي يغمرك
قبل فيضان النيل
قد اشتمل على الحياة ، وعلى الدمار !

وهكذا يمضى الشاعر في حديثه عن النيل وأوريس بما لا يتسع المقام لذكره . . .
ولكن نلاحظ عبارته اللطيفة في وصف تلهف الناس في حصره لمعرفة رأس النيل أى منابعه العليا . . .
ونحن نعلم من مصادر أخرى أن بعض قياصرة الرومان قد بذل مجهوداً كبيراً لمعرفة تلك المنابع ، فلم يوفق . . .

وبعد - فلنرى أظن أنه قد آن لى أن أنتقل إلى حديث النيل في الشعر العربي . . . ولكنى قبل أن أبدأ فيه لا بد لى أن أذكر حادثة أدبية لطيفة جرت بين ثلاثة من كبار الشعراء الإنجليز في العصور الحديثة.
هؤلاء الشعراء الثلاثة هم : شلى Shelley ، وكيتس Keats ، وهنت Hunt ، والذين يطالعون رواية هؤلاء الشعراء الكاملة يجد في كل من ثلاثة اللواوين قصيدة من طراز Sonnet ، وهى قطعة صغيرة من أربعة عشر بيتاً . والقصائد الثلاث في موضوع واحد وهو نهر النيل ، فكيف اتفق هؤلاء الشعراء الذين عاشوا في عصر واحد ، وكان بينهم صداقة ومودة أن يؤلفوا جميعاً أناشيد من صيغة واحدة ، وتتناول موضوعاً واحداً؟
ومن حسن الحظ أننا نعلم تمام العلم الظروف التى ألّفت فيها تلك الأناشيد :

فإن هؤلاء الثلاثة كثيراً ما كانوا يجتمعون في منزل أحدهم - وهو الشاعر الناقد لى هنت - فيقتضون فيه ساعات طويلاً ، وكثيراً ما كان شلى يتزل ضيفاً على صديقه عدة أيام .
ولا شك أن حديث الشعر كان يحتل المكان الأول في هذه الاجتماعات .

وفى كتاب بحث به كيتس إلى أخيه في ٤ من شباط (فبراير) عام ١٨١٨ يقول فيه :

« لئن أنا وشلى وهنت قد ألّف كل منا أنشودة Sonnet وفى موضوع النيل ، وستراها جميعاً يوماً ما » .

الموضوع الغريب بالقياس إليهم حادثاً مأدياً طريفاً ، ولكن لا شك أن هذا الاتفاق يرجع إلى أن اهتمام الناس في أوروبا بنهر النيل قد أخذ ينتعش في أوائل القرن التاسع عشر . وقد أخذ بعض الكاشفين يقوم برحلات للبحث عن منابع النهر ، ثم ينشر قصة رحلاته ، فيسترعى الأنظار مرة أخرى إلى هذا الموضوع القديم ،

والآن فلننظر إلى الأدب العربي ، لنرى مبلغ اهتمام الشعراء بهذا الموضوع ، والذي نلاحظه من غير مشقة أن نهر النيل لم يجد في الأدب العربي القديم من يعنى بشأنه ، سواء أكان الشاعر ممن زاروا مصر وأقاموا على ضفاف النهر أم ممن سمعوا به ، وكان من الجائر أن يصفه على السماع كما فعل الشعراء الإنجليز .

ومع ذلك فإن للنهر في العهد العربي مكانه المائل في حياة القطر وسكانه . وقد أشار إليه القرآن الكريم : « أليس لي ملك مصر وهذه الأنهار تجري من تحتي ^(١) » وإشارة أخرى لم يذكر فيها النهر صراحة : « كم تركوا من جنات وعيون ، وزروع ومقام كريم ، ونعمة كانوا فيها فاكهين ^(٢) » .

هذا ولا بد من أن نلاحظ أن وصف الأرض بأنها تجري من تحتها الأنهار كثيراً ما ورد في وصف الفردوس . كذلك ورد ذكر مصر وتيلها في الحديث وفي الكتب التي تنسب إلى عمرو بن العاص ، ولكن ذكرها لم يرد على لسان الشعراء إلا قليلاً .

وقد زار مصر من كبار الشعراء العرب عدد ليس بالقليل : من بينهم أبو نواس وقد مدح والى مصر « الحصيب » بشعر جميل لم يرد فيه ذكر النيل ومصر إلا عرضاً ، كما نرى في قوله :

(١) سورة الزمر (٥١) .

(٢) سورة الذخان (٢٥ - ٢٧) .

هذه منظومة شلى ، وفيها نرى نزعة الفلسفية ، كما نرى أن معلوماته الجغرافية — كمعلومات الجليل الذي كان يعيش فيه — مزيج من الحقيقة والخيال . . .

ويقول « لى هنت » :

النيل :

يتدفق في ربوع مصر القديمة الصامته ورمالها ، كأنه خاطر عظيم حزين ينتظم حلقاً .

ولقد تبدو العصور والأشياء جميعاً . .

وكانها وقفت لديه وقفة أبدية

فهناك الكهوف والمياكل والأهرام ،

والرعاة الذين ساقوا قطعانهم ، والعالم حديث السن .

وهناك سيزمتريس العظيم . . وهناك ذلك الشعاع

الجنوبي

تلك الملكة الضاحكة التي أسكت أيدي العالم

العظيمة .

ثم جاء بعد هذا سكوت أشد هولاً ، سكوت قوي عابس

كان الكون قد خلاه سكانه المحتشدون المتراحمون .

ولا يزال هذا الفراغ يثودنا حملة الثقل . . . حتى

نستيقظ فجأة .

فنسمع النهر المذهب يتدفق في مجراه بين القرى . . .

هناك يختر لنا أننا أيضاً سمنضى في سفرنا ،

وأن حياتنا ستجري مجراها ، حتى نؤق أجلها ! . . .

هذه أنشودة لى هنت ، ولست بحاجة إلى أن أترجم

هنا قصيدة كيتس ، لأنها من غير شك دون زميلتها

مرتبة وجمالاً .

لقد كان اتفاق الشعراء الثلاثة على معالجة هذا

ذلك العصر . وهذا الإعراض عن نهر النيل نرى له نظيره في الإعراض عن الأنهار الأخرى مثل دجلة والفرات وأنهار الشام التي لم يرد ذكرها في الشعر إلا قليلاً . واتجاه الشعراء إلى المدح في العصر العباسي جعلهم يعرضون عن مناظر الطبيعة إلى مظاهر الحضارة وما يحيط بالمدهش من أسباب الترف والرفاهية ، أو أعمالهم في الفتوح والحروب .

ويجب ألا ننسى أن مناظر الطبيعة لم تلق العناية الواجبة في الشعر الإنجليزى مثلاً إلا منذ العهد الرومانطيق :

كذلك لا بد لنا أن نذكر أن الشعراء في أوائل العهد العربي لم يكونوا من المصريين ، لأن سكان مصر لم يتخذوا اللغة العربية لساناً لهم ، ولم تصبح مصر ميداناً للأدب العربي ولإنتاج الأدب إلا بعد الفتح ببضعة قرون ، ولا يجوز لنا أن نتظر أن يكثر ذكر النيل في الشعر العربي إلا بعد أن تنتشر العربية في مصر انتشاراً واسعاً ، وبعد أن تصبح هي لغة الأدباء من أهل مصر . ومع ذلك فإن الشعراء المصريين كانوا أول الأمر معقدين بما ورثوه من تقاليد شعرية تلقوها عن الشعراء الأوائل ، وهذه التقاليد قيدتهم بقيود ، وجهتهم بجهات خاصة في شعرهم .

وما تجب ملاحظته أن العصر الذي أخذ فيه الشعراء المصريون يعالجون موضوع نهر النيل كان الشعر العربي فيه قد أخذ مستواه ينحط كثيراً عما كان عليه في العصر العباسي الأول ، فلا يجوز لنا أن نتظر من شعراء مصر إنتاجاً فنياً رائعاً في هذا الموضوع ، بل في أي موضوع آخر .

كذلك لا يُتَظَر من شعرائنا في العصور الوسطى أن يعالجوا موضوع النهر بتلك التزعة الفلسفية التي رأيناها في شعر شلى ولي هنت ، بل إننا لا نراهم يعالجون موضوع النهر كله كوحدة جغرافية ، بل كل مهمهم أن يصفوا

أنت الحصبب ، وهذه مصرُ
فتلققنا ، فكلاً كما بحرُ !

ونشأ في مصر أبو تمام حبيب بن أوس - وفي شعره الكثير الذي وصف فيه الربيع والمطر والسحاب والخمر والشعر ، وغير ذلك من الموضوعات - ولا نراه يذكر مصر ونيلها ، مع أنه كان يسقى ماء النيل بالجرّة في المسجد الجامع بمصر !

كذلك من أشهر من زاروا مصر كما هو معروف أبو الطيب المتنبي ، وقد ذكر النيل عراًضاً في قصيدة يصف فيها الأسد الذي قتله بدر بن عمار :

أمعّر الليث الهزبر بسوطه
لمن ادّخرت الصارم المصقولا ؟
وقعت على الأردنّ منه بليةٌ
نفضت بها هامُ الرقاق ثلولا
ورّد إذا ورّد البحيرة زائراً
ورد الفرات زئيراً واليلاً .

وهكذا نرى أبا الطيب في بيتين اثنين يشير إلى نهر الأردن والفرات والنيل وبحر طبرية ، ولكن المتنبي قصد مصر بعد ذلك ، وأقام فيها زمناً ليس بالقصير ، وأنشد وهو بها عدة قصائد لم يأت فيها ذكر لنهر النيل وإن كان لم ينبج من أثر النيل في شعره ، فإن أشعاره التي كتبها وهو في مصر أجمل شيء كتبه ، فهي أربع وأربع مما ألفه قبل إقامته في مصر وبعدها ، وعندئذ أن ماء النيل في هذا فضلاً بيناً .

هذه أمثلة لقليل من كثير من فحول الشعراء الذين اتصلوا بمصر ولم يعالجوا موضوع نهر النيل في شعرهم ، وهذا راجع إلى أسباب : أهمها أن وصف الأنهار والبحار والغابات لم يكن من الموضوعات التي ألفها شعراؤنا ، أو بعبارة أخرى لم يكن من « مودة » الشعر في

ويقول أيضاً :

سقى وادياً بين العريش وبرقة
من الغيث هطال الشائب هتان'
وحياً التسم' الرطب عني إذا سرى
هناك أوطاناً إذا قيل أوطان'
بلاد متى ما جئتها تلقى جنة'
لعينيك منها كلما شئت رضوان
تمثل لي الأشواق أن ترابها
وحصباها مسك' يفوح وعقيان
فيا ساكني مصر تراكم علمتم'
بأنى ما لي عنكم الدهر سلوان
عسى الله يطوى شقة البعد بيننا
قهداً أحشاء وترقأ أجفان'

إن الوادي الذي بين العريش وبرقة هو بالطبع
وادي النيل ، والدعاء له بالغيث تقليد عربي قديم .
ومصر قد استغنت بالنيل عن المطر كما هو معلوم
مشهور .

وإلى بجانب ما قيل في التشويق إلى النيل ومصر
أشعار كثيرة في وصف النيل وفيضانه ، والمقياس الذي
يقاس به وفاء النيل ، وجزيرة الروضة ، ومنظر السفن
والمراكب في النهر ، وأيام اللهو التي تقضى على ضفته
أو على صفحته ، والرياض التي يجري وسطها ، والأشجار
التي تميل عليه ، والحلجان التي تنفرع منه والبرك التي
تحيط به ، وغير ذلك من الموضوعات والمعاني .

وليس الذين عاجلوا هذه الموضوعات من فحول
الشعراء ، لأن العصر لم يكن من عصور الأدب الذهبية ،
ولكن كثيراً من هذه الأشعار لا بأس به ولا ضير إذا
ذكرنا هنا نخبة منها :

يقول الشاعر المصري أيدمر الخيوي :

حياتهم في مصر وما لها من صلة بهذا النهر .
ومع هذا فإننا لا بد أن نقرر أن الشعراء الذين
عاشوا في مصر في العصور الوسطى كانوا يحسون بالنهر
ويشعرون به ، سواء أكانوا من أصل مصري أم غير
مصري .

والتشويق إلى النيل من أهم النواحي التي عاجلها
هؤلاء الشعراء . ونحن في مصر نزعج أن من شرب من
النيل لا بد أن يعود إليه ، فلا غرو إذا كان الثاني عن
مصر لا يرويه ماء دجلة ولا الفرات ولا سواهما من
الأنهار !

وفي هذا يقول القاضي الفاضل وزير صلاح الدين
الأيوبي

بالله قل للنيل عني لاني
لم أشف من ماء الفرات غليلاً
وسلر الفؤاد فإنه لي شاهد
إن كان جفني بالدموع جليلاً
يا قلب كم خلفتكم بشينة
وأعيد صبرك أن يكون جميلاً !

ومن أبدع ما روى في هذا الباب قول البهاء زهير :

فرعى الله عهد مصر وحياً
ما مضى لي بمصر من أوقات
حيثما النيل والمراكب فيه
مصعدات بنسا ومنحدرات
هات زدي من الحديث عن النيل
لي ودعني من دجلة والفرات
وليالى بالجزيرة والبحر
زة فيما اشتيت من لذات
بين روض حكى ظهور الطوارق
س وجو حكى بطون البراة
حيث يجري الخليج كالحيّة الرقة
طاه بين الرياض والجنات

يلقى الثرى فى العام وهو مسلم
حتى إذا ما ملَّ عاد يودع
متنقل مثل الهلال فدهره
أبدأ يزيد كما يريد ويرجع .

وكان مقياس النيل فى جزيرة الروضة مقسماً إلى
نحو اثنين وعشرين ذراعاً، وكل ذراع مقسمة إلى أربع
وعشرين إصباعاً ؛ فإذا زاد النيل بمقدار ست عشرة
ذراعاً كان فى ذلك الكفاية ، واستحق الخراج للوالى .

وقد أكثر الشعراء من ذكر الأذرع والأصابع .
ومن هذا قول الصلح الصفدى :

قالوا علا نيل مصر فى زيادته
حتى لقد بلغ الأهرام حين طما
فقلت : هذا عجيب فى بلادكم
أن ابن ستة عشر يبلغ الهرما !
وقال آخر :

مولاي إن النيل لما زرت
حيّاك وهو أخو الوفا بالإصبع
فانظر لبطنته فرويتك التى
هى مشتهاه وروضة المتمتع
أرعى عليه السر لما جتته
خجلاً ومدّ تضرعاً بالأذرع

والإشارة إلى الخجل بالطبع يقصد به لون المياه
الحمرة .

وفى كسر الخليج محاولات شعرية منها قول بعضهم :

سدّ الخليج بكسره جبر الورى
طراً فكلّ قد غدا مسرورا

انظر إلى النيل السعيد الخليل
والماء فى أنهاره كالسلسل
أضحى يريك الحسن بين مورّد
من لونه حيناً وبين مُصنّدل
ويعمر فى قيد الرياح مسلسلاً
يا حسنه من مطلقٍ ومسلسل !

وترى زوارقه على أمواجه
مناسبة للناظر المتأمل
مثل العقارب فوق حيات غدت
يسمى بها فى عدّوه ما يأتلى

ويقول فى قصيدة أخرى :

كيماء النيل خالصة
قد أتتأ منه بالعجب
كان من ذوب اللجين فقد
عاد بالتدبير من ذهب
راقص بالحسن مبهج
فهو فى عجب وفى طرب
ومغاني مصر تسمعه
نغمة الشادى بلا صخب
ونسيم الريح لاعبة
فى خلال الروض بالقضب

وفى وصف انتظام الفيضان فى كل عام شعر كثير ؛
مثل قول ناصر الدين :

كان النيل ذو فهم ولب
لما يبدو لعين الناس منه
فيأتى عند حاجتهم إليه
ويمضى حين يستغنون عنه .

وقول الآخر :

واهاً لهذا النيل ! أى عجيبة
بكر بمثل حديثها لا يسمع

على تنوعها - لا تعالج إلا جزءاً واحداً من موضوع نهر النيل ، وهو الجزء الذي في مصر ، فلم يتحدث أحد منهم عن منابع النيل ، ولا عن سر النيل ، ولا يسأله أحد منهم كما سأل الشاعر اللاتيني تيبولوس : من أين يأتي ؟ ومن أي أرض ينبع ؟ .

ثم إذا نظرنا إلى هذه الأشعار عن كتب وجدناها تشتمل على تلاعب كثير بالألفاظ وبالمعاني بوجه عام ، سطحية ليس فيها تعمق . . ونحن نتوقع هذا كله ، لأن هذا العصر الأوسط لم يكن كما قدمنا عصرًا خطيرًا في تاريخ الأدب العربي .

ومن الغريب أننا نجد موضوع منابع النيل وجناده وشلالاته ومجره معالماً بصورة ما في بعض القصص الشعبية التي ألفها العامة في مصر من غير شك ، ونجد هذا بوجه خاص في قصة سيف بن ذي يزن . . .

وهذه القصص مكتوبة بلغة نصف عامية ، ولأمر ما لا ينظر إليها كأنها من الأدب الراقي . وعلى كل حال لن يتسع المقام هنا لسردها .

وننتقل بعد ذلك إلى عصر النهضة الحديثة التي انتشر فيها العلم في ربوع النيل ، ووثب الأدب عامة والشعر خاصة وثبته العظيمة ، وظهر في مصر شعراء فطاحل مثل البارودي وحافظ وطهران وشوقي ، وأحس مصر بقوة كيف تتصل حياتها بهذا النهر .

فليس يبدع والحال هذه أن نرى شعراءنا جميعاً يكثرون من ذكر النيل أبداً كان الموضوع الذي يعالجونه في المدح والزنا ، والحنين والشوق ، والنسيب والوصف ، يأتي في هذا كله وفي غيره من الموضوعات إشارات مختلفة إلى النهر من غير أدنى تكلف .

وصفوة القول أن الأدب المصري الحديث أصبح مستعصماً بوجود نهر النيل .

الماء سلطان فكيف تواترت
عنه البشائر إذ غدا مكسوراً ؟

وقول الآخر :

لله درة الخليج إن له
تفضلاً لا يزال تشكره

حبك منه أن عاده
يجر من لا يزال يكسره

واتفاق لفظ النيل - أي نهر النيل - مع « النيل » المادة الزرقاء ، ومفرده « نيلة » - قد استغله غير واحد من الشعراء ، ونحن نكتفي بقول الصلاح الصفدي :

رأيت في أرض مصر مذ حلت بها
عجائباً ما رآها الناس في جيل

تسود في عيني الدنيا فلم أرها
تبيض إلا إذا ما كنت في النيل

ونختم هذه المختارات بأبيات في وصف جزيرة الروضة ، وكانت في ذلك العصر مسرحاً للهو واللعب ، وأرجو ألا تكون كذلك اليوم :

جزيرة مصر لا عدت لك مسرة
ولا زالت المآذات فيك اتصالحا

فكم فيك من شمس على غصن باقة
يميت ويحيي هجرها ووصالحا

مغانيك فوق النيل أضحت هواجراً
ومختلفات الموج فيه جراحا

ومن أعجب الأشياء أنك جنة
ترف على أهل الضلال ظلالها !

من هذا كله نرى أن شعراء العصر الأوسط ولا سيما الذين عاشوا في مصر قد ذكروا النيل وتناولوه بالوصف من نواح عدة .

ولكن هذه النواحي على تعددها ، وهذه المعاني

حلت بأكناف الجزيرة عابراً
فأنصرت وأديها وكنت لها سماً
وأشرق في بطحاء مكة زائراً
فبات عليك « النيل » بحسد زمرها
ثم يقول :

أمانيك الكبرى وهلك أن ترى
بأرجاء وادي النيل شعباً منعماً
ويحيى نساء جمعية المرأة الجديدة فيقول :
إلكن يهدى النيل ألف تحية
معطرة في أسطر عطرات
ويعاطب سكان القطر الشقيق سورية فيقول :

لي موطن في ربوع النيل أعظمه
ولي هنا في حماكم موطن ثانٍ
ويقول لصديق له ناء عن مصر :
والنيل مرآة تنفّس (م)
في صحيفتها النسيم
سلب السماء نجومها
فهوت بلبجته تعوم
نشرت عليه غلالة
بيضاء حاكبتها الغيوم
شفّت لأعيننا سوى
ما شابه منها الأديم
وكاننا فوق السما
ء وتحتنا ذاك السديم
.....

وبعث شوقي من الأندلس بأبيات من الشعر وهي
قوله :

وقد اختص البارودي بذكر النيل تشوفاً إلى رؤيته
ورؤية سكانه ؛ لأنه عاش منفياً في جزيرة سردينيا
زمناً طويلاً ، ومن هناك كان يرسل القصائد إلى أصحابه
يملؤها بالحنين إلى الوطن وسكانه :
وجسبنا هنا مثال يدل على هذه النزعة التي ردها
الشاعر كثيراً :

يا (روضة النيل) لا مستك بائقة
ولا عدتك ساء ذات أغدق
ولا برحت من الأوراق في حلل
من سندس عبقري الوشي برأقي
يا حبلدا نسّم من جوها عبق
يسرى على جدول بالماء دقائق
إلى أن يقول :

فيا بريد الصبا بلغ ذوى رحلي
أني مقيم على عهدي وميثالي
وإن مررت على « المقياس » فاهد له
منى تحية نفس ذات أعلالي
يا قلب صبراً جميلاً إنه قدر
يجرى على المرء من أسر وإطلاق
لا بد للضيق بعد اليوم من فرج
وكل داجية يوماً لإشراق

.....

والذي يطالع قصائد شعرائنا المحدثين جميعاً يدهشه
كثرة ترديد اسم النيل بمناسبة ومن غير مناسبة . وكأن
شعراء مصر قد كشفوا فجأة أنهم لا يعيشون على ضفاف
هذا النهر فحسب ، بل إنه هو الذي يحركهم ويوحى إليهم .
ولنأخذ على سبيل المثال الشاعر « حافظ إبراهيم » :
فتراه يقول لأحد حكام مصر :

هذه القصيدة الثقافية الشهيرة أهداها شاعرنا الجليل
إلى العالم المستشرق مرجليوث ، وهى تزيد على المائة
والخمسين بيتاً من الشعر الرصين المتن .

وقد نظر الشاعر إلى النهر نظرة تجمع إلى خيال
الشاعر - اطلاع الأديب ، فيقول مخاطباً النهر :

من أى عهد فى القرى تتلحق ؟
وبأى كف فى المداين تغدق ؟

أمن السماء نزلت أم فجرت من
حليا الخنان جدولاً تترقق ؟

وبأى عين أم بأية مزنة
أم أى طوفان تفيض وتنشق ؟

وبأى نول أنت ناسج بردة
للضمتين جديدها لا يخلق ؟

تسود ديباجاً إذا فارقتها
فإذا حضرت انخفض الإسترى

فى كل ليلة تبدل صبغة
صبغاً وأنت الصايغ المتأنق

تسى وتطعم لا إنائك ضائق
بالواردين ولاخوانك ينق

والماء تسكبه فيسبك عسجداً
والأرض تفرقها فيحيا المغرب !

وذكر الشاعر ما دار حول منابع النيل من خلاف
وجدل فقال :

تُعني منابعك الحقول ويستوى
متخبط فى علمها ومحق

وتذكر ما كان من تأليه المصريين للنهر ، فقال :

دين الأواطل فيك دين مروة
لم لا يؤثله من يقوت ويرزق ؟

يا ساكنى مصر إننا لا نزال على
عهد الوفاء - وإن غبنا - مقيميننا
هلاً بعثم لنا من ماء نهركم
شيئاً نبل به أحشاء صاديتنا !
كل المناهل بعد النيل آسنة
ما أبعد النيل إلا عن أمانيتنا !

فأجاب حافظ بقوله :

عجبت للنيل يدري أن يبله
صاد ويسقى رباً مصر ويسقينا
والله ما طاب للأصحاب مورده
ولا ارتضوا بعدكم من عيشهم ليننا
لم تنأ عنه وإن فارقت شاطئه
وقد نأيتنا وإن كنا مقيميننا !

• • •

وهذه المناسبة تنتقل إلى شاعر مصر الكبير أحمد
شوقى الذى كان يجب أن يدعو الناس « شاعر النيل » ،
إذ هو جدير حقاً بهذا اللقب لرقه شعره ، وتدفقه ،
وعذوبته واتساع أفقه ، وطول نفسه .

وشعراء مصر فى عصرنا هذا قد يخصصون النيل بأبيات
أو مقطوعات أو إشارات ، أما شوقى فقد جازاهم فى
هذا ، ولكنه بزهم بأن يخصص للنيل قصيدة من أروع
قصائده وأبدعها ، قصيدة تجمع بين الوصف الصادق ،
والخيال المبتكر ، والترعة الفلسفية . . ، والنظر إلى
النيل ككائن مستقل لا كعرض من أعراض الحياة ،
كما تجمع بين الوصف الشعرى وبين حوادث التاريخ .

بهذه القصيدة نستطيع أن نقف أمام شعراء الغرب
الذين تناولوا هذا الموضوع أمثال كيتس وشلى وهنت
ونيبولوس نفسه دون أن نخجل من نقصير أدبنا عن
أدبهم فى موضوع شديد الصلة بحياتنا ودين حياتهم .

يتقبل الوادى الحياة كريمة
من راحتك عميقة تتدفق

إن هذه القصيدة الرائعة التى انتقل فيها الشاعر من
وصف النيل إلى ذكر حضارة مصر وآثارها ، وملوكها ،
وقصورها وهياكلها ومساجدها ، ووصل هذا كله بنهر
النيل . . . حذيرة بأن تحفظ عن ظهر قلب ، وبفضلها
أصبح لنهر النيل فى الأدب العربى مكان قوى ممتاز .

لو أن مخلوقاً يؤثّر لم تكن
بسواك مرتبة الآلوهة تخلق
جعلوا الهوى لك والوقار عبادة
إن العبادة خشية وتعلق
دانوا ببحر بالمكارم زاهر
عذب المشارع مدّه لا ياحق
متقيد بمعهوده ووعوده
يجرى على سنن الوفاء وبصدق



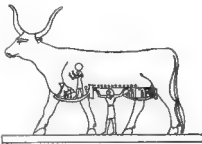
مراكب الشمس^(١)

بسم الدكتور عبد المنعم أبو بكر

تسيرها مما كان غامضاً علينا حتى الآن غموضاً كبيراً .
ذكرنا أنه كشف حديثاً لخوف عن مركبين ،
والحق أن ما تم الكشف عنه حتى الآن مركب واحدة
وضعت في حفرة مديدة في حفرة المفضية يبلغ طولها ٣١,١٥
متراً، وعرضها ٧,٦٠ من المتر، وعمقها الذي طرفها ٣,٥٠ متر .
ولم توضع هذه المركب في مكانها ذاك في حينها الكاملة،
وإنما تفككت أجزائها التي زادت عن ٦٠٠ قطعة ،
ثم تم تجميع هذه ترتيباً دقيقاً قصد منه أن يوضع كل جزء
منها ملاءماً لما يتصل به من بقية الأجزاء في بناء
المركب ، وتكلمت هذه فوق بعضها بحيث ملأت
فراغ الحفرة طويلاً وعرضاً وعمقاً ، وذلك لأسباب دينية
نتعرض لها بعد قليل . أما المركب الأخرى — وهي إلى
الغرب من السابقة — فلا تزال مخبوءة في حفرتها التي
أوتها منذ ما يقرب من خمسة آلاف عام تترقب دورها
لتخرج إلى نور العلم ، وإلى حيث يتمهدها الدارسون من
علماء مصلحة الآثار بالفحص والترميم . والحق أن ما
نتجه إليه من ترجيح وجود هذه المركب الثانية في حفرتها
يعتمد على أن جميع المظاهر المعمارية التي تحيط بها
تطابق تلك التي أحاطت بالمركب التي تم الكشف عنها .
وقد صاحب هذا الكشف منذ أول الأمر إطلاق
اسم « مركب الشمس » عليها دون أن يكون لمصلحة
الآثار أى اتصال بهذه التسمية التي رددتها الصحف
وأحاديث الإذاعة والتلفزيون ، ولا تزال ترددها حتى
الآن . وإنني أذكر عن يقين أن السيد المدير العام
للمصلحة في ذلك الحين أصر على ألا تنتم هذه المركب

لا يزال لما يسمى بمراكب الشمس نصيب كبير
من جدّة البحث ومن غموض الغرض أيضاً .
وما زلنا نذكر توفيق رجال مصلحة الآثار ، في شهر
مايو من عام ١٩٥٤ ، إلى العثور على مركبين كبيرتين
بجنوبي الهرم الأكبر الذي شيدته « خوفو » ثاني ملوك
الأسرة الرابعة ، الذي نعتقد أنه عاش في أوائل القرن
الثامن والعشرين قبل الميلاد . وقد لا يكون من المغالاة
في شيء أن يعتبر هذا الكشف من أهم الاكتشافات التي
وقفت مصر إليها منذ أن كشف فيها عن مقبرة « توت
عنخ آمون » ومقبرة « حوت حيرس » (أم خوفو ووروجة
سنفرو) ومقبرة « بسوسنس » ، لا سيما أنه يرتبط بالكشف
الجديد أمران : أولهما أنه بحث بالصفة إلى أحد قنادي
الملوك الذين خلفوا لأنفسهم اسماً ربّاناً في تاريخ البشرية
عن طريق هرمه الذي لا يزال يعتبر أحد أعاجيب
الدنيا القديمة ، ولو أنه ، أى خوفو لم يحظ بتخليد
سواه ، إذ نهبت كل آثاره أو خربت أو تفرقت ، وقد
حدث هذا كله في العصور الفرعونية نفسها ، بحيث
لم يبق له منها سوى تمثال صغير لا يزيد ارتفاعه على
بضعة سنتيمترات من العاج عثر عليه في أبيدوس (بالقرب
من البليانة) . أما الأهمية الأخرى للكشف الجديد فهي
في تقديمه أقدم وأضخم مثال معروف لصناعة السفن
والمراكب في الدولة القديمة ، وهو مثال « قمين » بأن ينير
السيبل للدراسة طرق بناء هذه السفن ومدى متانتها وطريقة

(١) الشكل الذي ورد في اثنين الأهرام لمركب الشمس وهو
يبرز بوضوح الشكل التقليدي له والرموز المختلفة القائمة في وسطه .



بقرة السماء الإلهة حانحور وقد حليت بطنها بنجوم السماء ويرى ،
الإله «شو» (رب الفضا) على هيئة آدمية يقف تحتها ويرفها
بذراعيه ، كما ترى مركب الشمس ، وتتميز مركب النهار بإله
يقف في وسطها علماً رأسه بقرص الشمس .

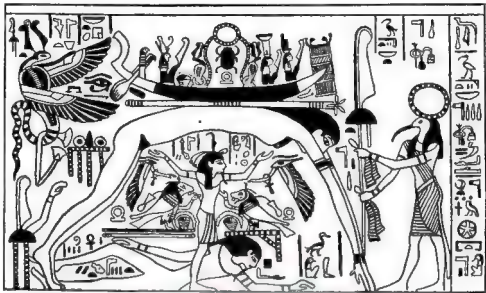
بل اختصاً بقدمية دائمة . ولعل من الأسباب الأولى
التي دفعت بالمصري إلى الاستمسك بالقديم وعدم التفريط
فيه ، طبيعته الهادئة وحياته الرتيبة في بيئته الخصبية ، ثم
اختراعه الكتابة في بداية عصوره التاريخية ، مما مكّنه
من أن يدوّن معتقداته ، ويحفظها على مر القرون ويكفل
لها «الديمومة» كلما تقدم عليها الزمن ، جنباً إلى جنب
مع ما كان يضيفه إليها في كل عصر من عناصر جديدة
ومعتقدات أخرى . ولنضرب لذلك مثلاً ، وما دما
نتحدث عن الشمس ، ومراكب الشمس ، والسماء التي
تسلك الشمس فيها وتجرى فيها المراكب ، فليكن ذلك
مثلاً :

ليس من شك في أن المصري الأول الذي سكن
الوادي في عصوره البدائية كان يتطلع إلى مظاهر الطبيعة
التي تحيط به ، ويحس ويشعر بالقوى الكامنة فيها ،
وبما لها من تأثير في حياته ، وما من شك أيضاً في أنه
لم يستطع بعقله البدائي أن يتعرف على كنهها ، أو يتحرى
أصولها ، وإنما كون في تخيلته صوراً لها وأضفى على كل
منها اسماً معيناً ، ثم أخذ يعبدها ، ويعمل منها آلهته
الكبرى . . . لقد تصور المصري الأول السماء في هيئة
بقرة ، ولما على هيئة من الدوافع التي جعلته يتصورها
كذلك ، بل لا نكاد نعتقد أنه فكر في تحقيق المشابهة

باسم معين مرجئاً تسميتها إلى ما سوف تنتهي إليه الأبحاث
العلمية بشأنها . على أنه مما يؤسف له حقاً ، أن الأبحاث
العلمية التي تمت في هذا الكشف لا تزال مجهولة في
محيط العلماء ، فلم يظهر للمصلحة تقرير علمي واحد
عن دقائق هذا الكشف . وجرباً على العرف العلمي
في الاحتفاظ بأولوية النشر لمكتشف الأمر ، أكتفى فيما
يل بعرض هذا الكشف من ناحيته العامة دون دقائقه
التفصيلية ، شارحاً العقائد الدينية والجنائزية التي دفعت
بالمصري إلى تزويد المقابر الملكية بالمراكب الضخمة ،
ومبيدٍ الرأي فيما إذا كانت المركب المكتشفة هي مركب
للشمس حقيقة أم لا .

• • •

والحديث عن العقائد المصرية القديمة حديث عسير ،
لأنه يبحث في عقائد نشأت وتطورت في ظل بيئة وحياة
وعصور موشغة في القدم . ولقد تمكّن أصحاب هذه
العقائد في فترات تاريخهم الطويل من أن يخفوا بشرية
أهداماً حضارية جليلة متسامية ، ولكيهم لم يستطيعوا
أن يتخلصوا من قيود معينة لازمت عقائدهم . فالديانة
المصرية تتكون في مجموعها من عناصر مختلفة ظهرت
في عصور طويلة متتالية ، وفي أماكن متعددة من
مصر ولقد دفعتها إلى الظهور أحاسيس بشرية مختلفة ،
كان منها ما يتعلق بشعور الخوف من المجهول ، كما
كان منها ما يتعلق بشعور الرضى والحب نحو ما هو نافع .
وأخذت هذه العناصر الدينية المختلفة تتجمع على مر
العصور في بوتقة واحدة ، ولكنها لم تُصهر صهراً جيداً
بحيث تخرج مزجاً كاملاً ، وإنما ظلت عملية الصهر
ضعيفة ، وظل كل عنصر فيها قائماً بنفسه ومختلفاً
اختلاطاً سطحياً بالعنصر الآخر . وإن كنا على الرغم
من ذلك لا نملك إلا أن تعجب بالمهارة الفائقة التي
تمكّن بها المصري من أن يوفق بين القديم وبين الحديث
من معتقداته ، بحيث لم ينس مطلقاً المعتقدات التي
عرفها مجتمعه القديم في عصوره البدائية ، فأبقى عليها



الإلهة « نوت » ربة السماء على هيئة امرأة تسمى وترتكز فوق يديها وتلدبها على الإله « جب » إله الأرض وزوجاً رافداً فوق ظهره . وبينهما وقف « شو » إله الفضاء رافعاً « نوت » بذراعيه . ونرى مركب الشمس شكلها التقليدي تسير فوق صفحة السماء (نوت) .

ليجئ المصري من أن يتخيل السماء على أشكال أخرى ؛ فقد تصوروا مسطحة يقوم على جبال أربعة ، يقع كل منها في ركن من أركان العالم الأربعة ، وتصورها كذلك محمولة فوق أعمدة أربعة ، ولكنه مع هذا التخيل أو ذاك لم يكن يتنامى أفكاره أو تخيلاته الأخرى القديمة ، وإنما يجعلها جميعاً في تخيلته جنباً إلى جنب . أما الأرض فقد تخيلها على هيئة إله آدمي الشكل قد استلقى على ظهره ، ونبتت المزروعات من فوقه ، وانقسمت الأرض في عقيدة المصري إلى قسمين : أحدهما جلد ، وقد عرفه باسم « الأرض الحمراء » يسكنها البرابرة المتوحشون الذين يعيشون على الأمطار ، أما الثاني فهو « الأرض السوداء » أي مصر نفسها ؛ ولم يتصور المصري الأول أن هناك أرضاً سوداء غير وطنه حيث التيل الفيض الذي ينبع من فئحتين منقسمتين بين محضو الشلال الأول ، ومنها تجري المياه شمالاً إلى

بين السماء والبقرة تحقيقاً منطقياً ، بمعنى أنه لم يسأل نفسه إذا كانت السماء تشبه بطن البقرة ، فأين إذن الشعر الذي يكسوها ؟ وأين الثدي ؟ وأين مواضع سيقانها الأربع ؟ . ولكن لم هذا التساؤل ، ما دامت المشابهة قد أعجبته وما دامت البقرة لديه من أجمل الحيوانات التي ألفها ؟ وغدا التشبيه مألوفاً ، ورسخت عناصره في لغة المصريين ، ومن ثم تلقاه الفن ، وأصبح الفنان لا يرسم السماء إلا ويتخيلها بقره جميلة دون أن يفكر في حقيقة هذا الفضاء اللانهائي الذي يبدو للناظر كقبة عظيمة .

ولقد حدث بعد ذلك أن تخيل المصري السماء على هيئة امرأة قد انحنت فوق الأرض معتمدة على ذراعيها وساقها ، ولكنه لم ينس التشبيه الأول ، فلجأ في كثير من الأحيان إلى تصوير رأسها على هيئة رأس البقرة ، أو على الأقل ترين رأسها بقرى البقرة . ولم يكن ذلك

مصر وجنوباً إلى السودان . أما الفضاء بين السماء والأرض فقد تخيله على هيئة إله يقف فوق الأرض ، ويرضع ذراعيه ليستند بهما بطن إله السماء .

وكان النيل من أهم مظاهر الطبيعة التي أثرت على المصري الأول ؛ فهو وأهب الحياة لمصر ، يأتي بفيضانه كل عام ، فيغمر الأرض ويكسوها بغرين يجعل النبات يزدهر ، ويأتي بمحاصيل وافرة . لقد كان همُّ المصري أن يتربق النيل حين يأتي من الجنوب ، ومن أجل ذلك عرف الجنوب قبل أن يعرف الشمال ، بل وقبل أن يعرف الشرق من حيث تشرق الشمس . ودلَّ على الجنوب في لغته بلفظ يعنى « الوجه » ، في حين دلَّ على الشمال بلفظ يعنى « مؤخرة الرأس » ، وعلى هذا الوضع كان الغرب بالنسبة إليه هو اليمين ، والشرق هو اليسار . ومن الطريف أن نذكر أن كلمة « غرب » في اللغة المصرية كانت تنطق « يمن » ، ويعتقد علماء اللغة أن كلمة « يمن » السامية قد اشتقت منها . أو اشتقت معها من أصل واحد .

وكانت الشمس أهم ما استرعى نظر المصري في السماء ، فجعل منها إلهاً قوياً عظيم الشأن سماه « رع » ، ولعب خيال المصري دوراً كبيراً في تصوير هذا الإله بأشكال مختلفة ، فصوّره حيناً على هيئة الجمل « جمران » وهو في هذه الحالة عبارة عن « جمل » عظيم يدفع قرص الشمس أمامه فوق صفحة السماء ، ولعله استمد هذا التصور مما كان يلحظه يومياً في بيئته ؛ إذ يرى « الجمل » يخرج من جحره مع أول شعاع تروسه الشمس إلى الأرض ، يدفع أمامه كرة من روث الحيوان تحوى البيض ، فيعرضه للشمس حتى يفقس . وتصور الشمس كذلك وليدة إله السماء ، وعلى هيئة عجل ذهبي تلده أمه بقرعة السماء في الصباح ، وينمو أثناء النهار حتى يقنو ثوراً يلقيح أمه البقرة لتلد في اليوم التالي شمساً جديدة . . . وحين جعل المصري السماء في حساباته على هيئة امرأة ، نجد حديثه يلور حول طفلها

الشمس الذى تلده في الصباح ، وينمو أثناء النهار ، ويصير كهلاً في المساء فتلتهمه أمه ويغتني في دنيا الغرب ، ولكنه لا يلبث أن يولد منها في اليوم التالي . هذه صورة مبسطة لما كانت تتضمنه العقائد المصرية من تصورات مختلفة عن الآلهة الكبرى . وقد تعددت آلهة المصريين ، وعلى الرغم من تعددها نشأت ديانتهم سهلة في أصولها الأولى ، وكانت طقوسها بسيطة غير معقدة ، على أنه يبدو أن الكهنة لم يقنعوا بهذه السهولة أو البساطة . ولا غربة في ذلك فهم قد أدخلوا على عائلتهم خلعمة الآلهة ؛ فتمتعوا عن طريقها بين الناس بمركز سام درّ عليهم الخيرات ، وجعلهم يعيشون في مجبوحة ، حرصوا على الإبقاء عليها بشق السبل ، وكان أقرب هذه السبل أنهم نسجوا الأساطير المختلفة عن آلهتهم وطبيعتها وقوتها وتأثيرها على الناس ، وجعلوا من أنفسهم الوسطاء بينها وبين أفراد الشعب .

• • •

وتنقل بعد ذلك إلى ناحية أخرى ، وهى عقيدة المصري في دنيا ما بعد الموت ، وليس من الإسراف في شيء أن يعتبر الشعب المصري هو الشعب القديم الوحيد الذى لعبت ب فكره مسألة الحياة بعد الموت دوراً كبيراً ، بحيث أثرت على كل المظاهر الحضارية فيه . ومن المحتمل أن هذه الفكرة نشأت وتطورت إلى ما نعرفه عنها ، وإلى ما ملأ على المصري كل تفكيره ، في بداية أمرها ، متأثرة ببعض العوامل الطبيعية التي تميزت بها البيئة المصرية ، وأعني بذلك جفاف التربة الصحراوية من ناحية ، وانعدام الأمطار الموسمية التي تغير من جفاف هذه التربة من ناحية أخرى . وليس من شك في أن المصري الأول كان يعتريه الدهش إذا ما قصد مدافن قومه في بطن الصحراء ، ليوسد ميتاً جديداً من أهله ، فيجد جثث آبائه وأجداده على حال من الحفظ تدعوه إلى التفكير بطريقته البدائية في أن الموت ليس إلا صورة من صور الحياة يفقد الإنسان فيها مقومات الحركة

قدّ من الحجر تماثيله الرائعة ، وأقامها في حجرات مخصصة لها ، لكي تسترشد بها « الكا » ، وتسكنها كبديل عن جسدها الدنيوي . وقصارى القول : أن ما تركه المصري من روائع النحت والنقش ، وكل ما شيده من أهرامات ومقابر كان لخدمة « الكا » قبل كل شيء .

ثالثاً : العنصر الثالث هو « الآخ » وهو عنصر إلهي يقصد المصري به إظهار شخصية صاحبه ، وهو لا يبقى على الأرض ، بل يذهب إلى السماء ، ويصبح نجماً يزين جسم الإلهة ، ويتألق في الليل .
رابعاً : أما العنصر الرابع والأخير فقد كان القلب ، واعتبره المصري بمثابة الضمير لدينا ، فهو الذي يهلى الإنسان في حياته الأولى إلى الخير أو الشر ، وهي مركز الأحاسيس البشرية لديه .

لقد خاف المصري الموت ، وخشى مغيبته ، وحاول جهده استطاعته أن يثقل عليه ، أو أن يمنع عن نفسه السوء المطلق على الأهل ، ونظرة نلقها على المتون التي كتبها ملوك الأسرة الخامسة والسادسة على جدران حجرات الدفن في أهراماتهم (وهي ما نسميها بمتون الأهرامات) لتكشف لنا عن شدة تعلق أولئك الملوك بفكرة الحياة الأبدية بعد الموت ، بحيث كانت متونهم تتحاشى ذكر كلمة « الموت » وتتجنبها ، وإذا ما ذكرتْها فلأنها تذكرها بالنفي .

اعتقد المصري إذن أن في الاستطاعة التمتع بحياة بعد الموت ، واعتقد إلى جانب ذلك أن مدى هذا التمتع إنما يرتبط بمقدار ما يتزوّد به في مقبرته من مقتنيات مادية . فقد اعتاد المصري منذ فجر تاريخه أن يزوّد موته بقدور وصحاف ملئت بالطعام والشراب حتى لا يجوع أحدهم أو يظما ، وزوّدهم بالخطاطيف والسهام من الحجر ليصطاد كل منهم طعامه من حيوانات البر والأسماك التي يبيع بها النهر ، وليحمي نفسه من أعدائه. ولم يغفل المصري أدوات زينتته ، فكان يصطحبها معه إلى الدار

وحدها . واسترسل المصري بعد ذلك في خياله ، وقد ألما إلى مدى هذا الخيال وتأثيره في تصوراتهِ عن الآلهة ، فتصور الموت يصيب الجسم الخارجي وحده ، في حين تتبقى عناصر أخرى يحويها الجسم نفسه — على حياة وسعادة في دنيا ما بعد الموت . فلم يكن الجسم الخارجي لديه إذن إلا بمثابة صندوق يغلّف العناصر الأخرى ، فإذا مالقته الموت بقيت هذه العناصر في حياة أبدية .

اعتقد المصري أن العناصر التي يحويها جسمه هي : أولاً : قوة حيوية أو عنصر الحياة ، وصوروه على شكل طائر ، ثم جعلوا له رأس إنسان ابتداء من عصر الدولة الحديثة ، وأطلقوا عليه اسم « با » واعتدنا التعبير عنه « بالروح » ، ولو أن هذه الترجمة غير دقيقة ، وذلك لأن المصري اعتقد أن « البا » تخلق بديلاً عن القوة الحيوية بعد الموت مباشرة . وهناك نصوص دينية ومتون سحرية يرتلها الكهنة ليكتفوا للإنسان أن يصبح له « با » عند موته . (راجع ص ١٠٩ من كتاب Hermann Junker "Pyramidenzeit.")

ثانياً : أما العنصر الثاني للإنسان فهو « الكا » ، وهو ذلك الجسم المعنوي الذي يسكن جسمه المادي ، ويشبه في كل شيء ، يخلقهما الإله « حوم » من الطينة نفسها ، وعلى الصورة نفسها بأمر من الإله « رع » . وما دام « الكا » في الجسم فالإنسان حي يرزق ، ولا تحدث الوفاة إلا إذا هجرت « الكا » الجسم ، وإن ذكر المصريون من ناحية أخرى أن « الكا » لا تهجر الجسم إلا بعد موته . ونحن نترجم عادة هذا العنصر « بالقرين » واعتقد المصري أن هذا « القرين » سيحيى ، ويبقى بعد الموت ، وأنه سيسكن القبر . وليست المقابر الضخمة والنقوش والرسوم البديعة على جدرانها غير وسيلة من الوسائل التي اعتقد المصري أنها قينة بإبقاء « الكا » بجانب الجسد ، ومن أجل ذلك أيضاً حنط المصري جثث موته ، حتى يحفظ لها صورتها الدنيوية فتعرف عليها « الكا » وتبقى بجانبها، ولهذا الغرض نفسه

الذى وصل إليه المصرى فى تزويد مقبرته بكل ما يتصوره العقل من رغد الحياة لإنسان عاش فى مثل عصرها المبكر . يتضح مما تقدم إذن أن المصرى القديم قد تخيل الحياة بعد الموت على صور متعددة أهمها : أنه سيحيا فى مقبرته ، وأنه سيحتاج إلى الأدوات والأشياء ، التى استعملها بعينها فى حياته الأولى ، ليستغلها استغلالا ماديا فى حياته الأبدية .

• • •

والآن ما مبلغ حظ الملوك فيما تقدم من معتقدات ؟ ليس من شك فى أن المصرى قدس ملوكه ، واعتبرهم آلهة يعيشون معه فوق الأرض ، وهم الصلة بينه وبين عالم الآلهة ، لقد لقب ملكه « بالإله الكبير » أو « الإله الطيب » ، وكان فرعون مصر عظيما ، لا سبيل إلى مقارنته بأحد ، وكان حكيما ، وكان خالدا . وما كان ينبغي أن يغير الموت من كيانه ، فهو إله على هذه الأرض فى حياته الدنيا ، وسينضم إلى مجموعة الآلهة فى الحياة الأخرى . ولعنا نرى بوضوح آمال الملك فى دنيا الخلود عندما نقرأ ما ورد عن ذلك فى متون الأهرام ، فيها نصوص تردّد عند تجهيز طعامه ، وعند خدمته وإطعامه ، ومنها ما يعتبر كرقى ضد الحيات والعقارب ، وكل ما كان يحدث منه ضرر أو أذى من الأرض التى يدفن بها . وهناك نصوص تظهر لنا مدى الحرص الشديد على مستقبل حياة الملك بعد الموت ، فهى تؤكد له صحبته لإله الشمس فى روحاته وغدواته ، وأنه سيحيا معه حياة تشابه حياة الآلهة العظام . ومثل ذلك الفقرة رقم ١٣١ - ١٣٢ :

« أيا الناس ، إنه (أى الملك المتوفى) لم يمد على الأرض . إنه ذهب إلى البهائم ليق بجانب إسمته الآلهة ، ويق الساء تقيمه الإلهة نوت (ربة الساء) نصفا لا يغي . إنها هى التى صنعت حياته ، إنها هى التى ولدت . إنه يمد أن يعمل به فى الليل ويولد فى الصباح . إنه يتسب لأولئك الذين ينفون من وراء «رع» إنه يبحرهم إلى الجانب الشرق من الساء ، إلى المكان الذى تولد فيه الآلهة ، والذى يولد هو فيه معهم ، متجدة قواء متحولا إلى الشباب . »

الأخرى حتى يحسن تصفيف شعره ، ويصبغ ماحول عينيه بالكحل ، كما كان يفعل من قبل فى حياته الدنيا ، وذلك فضلا عن عدد كبير من تماثيل الخدم يمثلون النشاط الذى كانوا يقومون به فى داره من طحن الغلال وتحضير البجعة وعصر العنب وتبينة الطعام ، ثم زود نفسه بأسرة وكراسى ووسائل مختلفة ، وكل هذا وذلك مما نطلق عليه اسم « الأثاث الجنائزى » اعتبره المصرى من أهم ما يمكن الاعتماد عليه لتأمين الحياة الأبدية ، بل هو الضمان للتمتع بها ، وكلما ازداد منه كلما زادت رفاهية ، وتنعم فى داره الأخرى .

على أنه يبدو أن الشك أخذ يساور المصرى منذ عصوره المبكرة كذلك ، لأن ما يوضع إلى جانب المتوفى من طعام ، ما كان ليكفيه على الدوام ، ولذلك فقد عمل على أن يقدم القربان لموتاه فى مناسبات معينة وأعياد مختلفة ، يذهب فيها الأبناء والأقرباء إلى المقبرة ، ويضعون لديها أطياب الطعام والشراب . وقد حرت العادة أن يتقدم الابن الأكبر . وينادى أباه أن « قم خذ خبزك هذا منى » . وكان المصريون يعرفون هذا القربان بعبارة « الخروج على الصوت » ، معتقدين أن صوت الإنسان الحى هو الذى يستدعى « كا » الميت من القبر . وجعلوا القيام بهذا الأمر من واجب الأبناء البررة ، وقد ورد عنه فى متون الأهرام (فقرة ٧٦٠) « إن الابن يزرع القمح والقمح ليلجسا إلى الأب ، فإذا ما فعل ذلك جلس أبوه إلى مائدة الطعام فى بشر وسعادة ، على نحو ما كانوا يفعلون من قبل ، على قيد الحياة . »

سادت هذه العقائد فى المجتمع المصرى القديم ، وأخذت عليه كل تفكيره ، وغدا لزاما على المصرى معها أن يهيئ لنفسه مقبرة مزودة بكل ما كان يحتاج إليه ، أو بمعنى أصح بكل ما كان يستطيعه فى حياته الأولى . وزيارة للمتحف المصرى وللآثاث الجنائزى الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة « حتشبسوت حرس » (أم الملك خوفو) بالذات ، لتدلنا على مدى الكمال

عصر الأسرة الخامسة . ودليل على ذلك أن المصري حرص طوال هذه الفترة على أن يكس في حجرات الدفن ، فضلاً عن أثاثه الجنائزى ، ألواناً من الأطعمة المختلفة بما يحفظ عليه حياته بعد الموت ، فتجد في مقبرة « حماكا » من الأسرة الأولى أطباقاً من الفخار ، يحوى كل منها نوعاً من أنواع الطعام ، كما عثر في هرم « زوسر » المدرج على آلاف من الأواني الحجرية الكبيرة حوت اللد الأعطمة وأشهاها . فإذا كان الأمر كذلك فلا بد أن عقيدة المصري الخاصة بدنيا « أزوريس » وحقوقها التي يعيش فيها الموتى ، ما ظهرت إلا بظهور العقيدة الأوزيرية في أواخر الدولة القديمة .

لقد كانت عقيدة هيلوبوليس تتعلق بشمس النهار ، بالإله الذى يشرق في الصباح ، ويسير على صلصة السماء نهاراً ، وغرب بين التلال في الغرب ، ثم وجدت العقيدة الأخرى . عقيدة أوزوريس في أبيدوس ، وقد تصورت علماً آخر سفلياً ، اعتبرته صورة مطابقة لعالم الأرض ، فيه مياه ، وفيه أرض ، وفيه نيل . وإذا كان الأمر كذلك ، ولكي تكتمل الصورة بإدماج « رع » صاحب السلطة والباله في « أزوريس » ، قالوا : إن الشمس عند غروبها تعبر سماه العالم السفلى في رحلة تنجها فيها من الغرب إلى الشرق .

وتحدثت نصوص مختلفة عن هذه الرحلة في إسهاب يمكن إيجازها على النحو التالى :

« تصل الشمس في السماء إلى الغرب ، فترحب بها آلهته عند سلسلة الجبال التي تصورها المصري حدوداً تفصل عالمه عن العالم السفلى ، وعندئذ تترك الشمس قارب النهار لتستقل قارب الليل وقد خيم الظلام ، فتبدأ رحلة الليل في العالم السفلى ، وهناك يقضى « رع » للإله الكبير « أزوريس » الذى يحكم العالم المظلم . كما يقضى = الموتى المساكين الذين يعيشون في كهوفهم والذين يحبون بقلوبهم السعادة رافعين أيديهم مبتلين باسمه شاكرين له كل أحوالهم . فتفتتح عيونهم عند

وفي الفقرة ٩١٤ - ٩١٥ :

« إنه (أى الملك المتوفى) ينهب إلى السماء وقد ملء بقرى الحياة ليرى أباه رع ، ويتلق إلى السماء القادم الجديد في صلب ومودة ، ويقول له : إني أشكك الحياة ، وأجملك تنخذ شكل إله ، وأجمل جدك يقضى . كأجساد أهل السماء ، وإلى أدمك تجلس إلى أحد مجازيف سفينتى . »

وخرج المصريون بتصوّر آخر عن حياة ما بعد الموت ، وهو تصور يربط بين هذه الحياة وبين مصير الإله أزوريس الذى أصبح بعد موته رباً على عرش الدنيا الثانية يحكم أهلها من الموتى . ولم يكن لهذه العقيدة شأن واضح في بداية أمرها ، إذ لم يعثر في مقابر الأسرات الأولى على ما يشير إلى انتشارها بين المصريين . ونكاد نعتقد أنها أخذت تلعب دوراً ملحوظاً في الأسرة الخامسة ، ولم تلبث أن انتشرت ، وأخذت تهيمن على العقائد المصرية في الأسرة السادسة . ولقد ترتب على انتشارها أن أخذت متون الأهرام بنظامين لاهوتيين . كان للملك في كل منهما مكانته الرئيسية ، فتارة نراه في محبة إله الشمس رع ، وتارة أخرى نراه حاكماً على الموتى في مكان أزوريس . وقد يرى بعضنا تضارباً واضحاً بين هاتين العقيدتين ، أما المصري القديم فما تعود - كما ذكرنا - أن يناقش عناصر معتقداته ، وإنما حاول الأخذ بها جميعاً والتوفيق بينها جميعاً ، فالملك الذى أكلت العقائد حيناً أنه سيحيا مع إله الشمس ، نزه في موضع آخر قد أصبح ملكاً للموتى ، وفي الوقت نفسه يذهب الاعتقاد إلى أنه سيعيش في مقبرته ، وأنه لابد محتاج إلى كل ما استعمله كذلك في دنياه الأولى ، فتجد لذلك أن جثته المهنطة ترقد في تابوتها الحجرى الضخم ، ومن حولها تكمن عدة مقتنيات تمثل أثاثاً كاملاً لقصر يعيش فيه ملك ، فهل معنى ذلك أن المصري رأى في مقبرته « الدنيا الثانية » ؟ إنى أكاد اعتقد بأن المصري القديم قد اعتبر مقبرته بمثابة الدنيا الثانية فعلا طوال العصور الأولى من تاريخه ، وأحدد هذه العصور بأنها من أوائل التاريخ حتى أوائل

كبيرة^(١) وأن السماء ليست غير بحر خضم . وطبعاً لم يتعارض هذا مع التصور القديم الذى يجعل السماء على هيئة بطن البقرة، أو بطن الإلهة الآدمية الشكل « نوت » .

اعتقد المصريون أن الإله « رع » يستقل مركبة الكبرى، ويعبر بها السماء من الشرق إلى الغرب، وورد ذكر هذا القارب في أكثر من موضع في متون الأهرام، إلا أن هناك أيضاً في مواضع أخرى من المتون نفسها ذكر مركبين للشمس احدهما لرحلة النهار والأخرى لرحلة السماء، وإني لأعتقد - في ضوء ما سقته من قبل أن

ذكر هاتين المركبتين في المتون كان نتيجة لظهور عقيدة أزوريس التى أضافت إلى أعمال رع أنه ينفذ إلى عالم الموتى لينير لهم دنياهم، ويجلب إليهم السعادة .

وأعود فأكرر أن الشمس كانت بالنسبة إلى المصري القديم الذى عاش في النصف الأول من الدولة القديمة لا تنس في السماء إلا من الشرق إلى الغرب، ثم أخذ المصري بعد ذلك وانتساباً من أواخر الأسرة الخامسة، يقول بفكرة تجول الشمس في العالم السفلى وانتقالها فيه من الغرب إلى الشرق، وأصبح لها حيثيت مركبان،

(١) كثيراً ما صور المصريون آلهتهم تستعمل القوارب، وكان قس الأقداس في كل معبد يحرق منصة من الحجر يقام عليها القارب المقدس وفيه تتأويس الفئ يحفظ به تماثيل الإله . وفي معبد دندرة منظر شير لصفحة السماء تميزها الآلهة المختلفة في قوارب متشابهة . ومن القريب أن بقيت هذه الفكرة القديمة التى تجعل من القوارب الأدوات الوحيدة لتنقلات الآلهة، وتستعمل من القارب في قس الأقداس مقراً يقم تماثيل الإله، من القريب أن بقيت هذه الفكرة مثلاً حتى اليوم فإى بحرى يمولد سيدى أبى الحجاج بالأقصر، حيث يحمل « القارب » فوق حربة ويكون جانباً رئيسياً من مراسم الاحتفال . ويشارك سيدى عيد الرحمة القنارى « أبأ الحجاج » في هذه الظاهرة، فله هو الآخر قارب يسير به مريموت في شوارع المدينة أثناء الاحتفال بمولده . وظاهرة أخرى غريبة وفى ترين قباب بعض المشايخ المحلين في أيام مولدهم بقوارب زاهية اللون تصنع من الورق الملون وتندل من سقف مزاربهم . ويحتمل أن يكون شفيته التى تعلق قبة مثقلة جامع سيدى الامام الشافعى، ولسفينة أخرى؛ كانت تعلق مثقلة جامع ابن طولون، شيء من الصلة ببقائه معربة قديمة .

رؤيتهم له، كما تنبض قلوبهم فرحاً عند أول نظرة يلقونها عليه . أما هو فيستمع إلى رغباتهم ويخفف من آلامهم، ويقتل من عذابهم، ويملا نفوسهم بنسيم الحياة . وعندما يترك الإله العالم السفلى في الصباح، يقتل في بحيرة « ابارو » حتى يزيل عن نفسه ذلك اللون القاتم الذى اكتسبه أثناء الليل، ويتقدم متحلياً بملابسه الحمراء إلى باب السماء في الشرق، فيهب الكائنات الحية جميعاً السعادة والحياة .

• • •

والآن نصل إلى صلب المقال، وهو التساؤل عن فكرة مراكب الشمس، وهل كانت المركب التى كشفت عنها عام ١٩٥٤ إلى الجنوب من هرم خوفو إحدى مراكب الشمس فعلاً ؟ .

لقد قدّمنا كيف لعب النيل دوراً مهماً في عقائد المصريين، ولعله من غافلة القول أن نزيد أنه كان بمثابة الشريان الرئيسى الذى ربط بين أجزاء الوادى في جنوبه وشماله، وأن المصري منذ عصور استقراره قد تعلم كيف ينتقل على سطح النهر بقوارب خفيفة صنعها من سيقان البردى، ولم يكن يفضل سبلاً أخرى لمواصلاته على سبيل النيل، ولذلك عبر عن أسفاره بطريق البر، بالألفاظ التى عبر بها نفسها عن سفره بطريق النيل . فهو يقول مثلاً عن اتجاهه إلى الجنوب : « لقد أبحرت ضد التيار » سواء في ذلك انتقاله بالبر أو بالنيل، أو بالعكس . ولقد وصلت إلينا رسوم عدة، ونماذج مختلفة للقوارب التى استعملها المصري في عصوره الحضارية في القدم، ولتى سبقت عصره التاريخي بألاف من السنين . وعلى نحو ما جرت تنقلات المصري فوق سطح النيل بالقوارب؛ نجد أنه قد تخيل أن الأجرام السماوية بما تمثل لديه من آلهة كبرى مثل الشمس والقمر والنجوم - كانت تجرى فوق صفحة السماء على متن مراكب

هيئة زهرة البردى نحو الداخل ، أما الجزء الذى يكون المؤخرة فهو فى تقوسه يتجه إلى الداخل فى حين تصبح نهايته التى على هيئة زهرة البردى متجهة إلى أعلى . يسهل تحقيق هذا افتراض وجود الطرفين كل منهما فى مكانه الأصلى من المركب ، عل حين فككت الأجزاء الأخرى كما أسلفت القول إلى مئات من القطع رتب بعضها فوق بعض ، وامتأ بها فراغ الحفرة المستطيلة .

الصورة إلى أسفل تمثل مركب صغير وقد ظهرت أجزاؤها مرتبة ترتيباً دقيقاً فى مكانها المفقود فى الصخر . وفى أقصى الصورة ترى الجانب الشرقى من المركب ، ويلاحظ الجدران الكبر التى استعمل كدفة موضعياً فوق السطح .



نموذج لمركب الشمس من عصر الدولة الوسطى (القرن العشرين قبل الميلاد) ، ونرى فيه بوضوح الشكل التقليدى لهذه المركب والرموز المختلفة المقامة على قواعدها فى وسطها

الأولى للنهار ، وقد أطلقوا عليها اسم « معندجت » والثانية ليل وأطلقوا عليها اسم « مسكت » وكان لمركب الشمس طراز خاص ورموز معينة ، لم تختلف إطلاقاً ولم تتطور طوال العصور المصرية ، فالمركب الشمسى كما صور فى متون الأهرام ، وكما بدأت فى النماذج الصغيرة المحسنة ، وفى نموذج آخر ضخم يرجع إلى عصر الأسرة الخامسة ، بناء الملك « فى أوس رع » أحد ملوك هذه الأسرة إلى الجنوب من معبد الشمس فى « أبو صير » ، هذه الصور والنماذج كلها تثبت أن مركب الشمس عبارة عن قارب طويل مقدمته عالية تنهى عنصته تكاد تكون مربعة ، تتدلى منها ستارة عريضة تكاد تلمس سطح الماء ، ومن المحتمل أن هذه الستارة كانت تجدل من السمار ، أو من خيوط مدلاة نظمت فيها خرزات طويلة . أما مؤخرة القارب فهى عبارة عن بروز ينحني أولاً إلى الداخل ثم لا يلبث أن يمتد فى استقامة إلى الخارج . ويقوم فى وسط القارب قوائم عليها رموز معينة وترمز إلى نواح دينية معقدة ، توارثها المصريون عن عصورهم الموعلة فى القدم .

فهل تطبق هذه الصفات على المركب الخشبية التى عثر عليها فى جنوبي هرم خوفو ؟ إن هذه المركب الضخمة تنهى عند كل طرف من طرفيها ببروز شكّل على هيئة مجموعة من سيقان البردى ضمت أطرافها العليا ، ونشئ بزهره البردى . ويبدو واضحاً أن الجزء الذى يكون المقعدة مقوس بحيث يتجه طرفه الذى على



يخالف ما جرت عليه مراكب الشمس كما مثلتها الصور
والتماذج ، فقد كانت تروّد بالدقة وحدها دون المجاذيف
على أساس أن الطقس الديني يعمّ سحبا بقوارب عدة
تسيرها المجاذيف . من هذا كله نكاد نجزم بأن المركب
التي أسلفنا ذكرها لم تكن مركباً شمسياً بل كانت مركباً
يستعملها الملك ضمن ما يستعمله من مراكب . . . !
ولعل مما يؤيد هذا الاعتقاد أن متون الأهرام حيناً تتحدث
عن صعود الملك إلى السماء ليلحق بالإله « رع » ، إنما
تذكر أن الإله يفسح للملك مكاناً في مركبه ليجلس
فيه مع الآلهة الأخرى ، دون أن تذكر أنه ، أى الملك ،
كان يبحر في ركاب رع بمركب شمسية يختص بها وحده .
إذا كان الأمر كذلك ، فما هي الأغراض التي

أجره البردى من مركب خوفو وزى المقدمة مستندة إلى
الخائط ، وهي مدسة التي وردت صورتها فيما سبق .



الجزء المكون المقدمة وقد شكل على هيئة سيقان البردى مضسورة
إلى بعضها وتنتهى عند قمتها زهرة البردى التيلندية .

إلا أن من الواضح أيضاً أن هذه الأجزاء المفككة لا
تمت بأية صلة إلى محتويات القارب الشمسى ، فلم يعثر
بينها على رمز واحد من الرموز التي أسلفنا ذكرها ،
والتي قلنا إنها تقوم على قوائم خشبية وسط القارب .
إن أجزاء المركب الخشبية للملك خوفو تثبت أنها أجزاء
من مركب طويلة (يغلب على الظن أنها تقرب من
الأربعين متراً في الطول) تقوم على سطحها عدة قمرات .
أو حجرات لكل منها باب يتكون من ضلفتين يحكم
غلظهما بمزلاج خشبي يتحرك في قناة من عدة أنصاف
دوائر من معدن النحاس . وعثر كذلك على أحد عشر
مجذاًفاً كان أحدها ، وهو أكبرها حجماً وطولاً يقوم
مقام الدفة ، في حين تستخدم العشرة الباقية في تسيير
المركب على وجه الماء . ووجود هذا العدد من المجاذيف





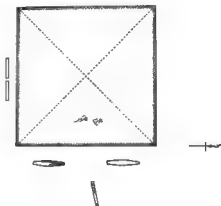
الأستاذ أحمد يوسف رئيس قسم الترميم بمصلحة الآثار يقوم بعمله الفتيق في ترميم أجزاء مركب حويف . والصورة تبيّن سفلة باب من أبواب المقبرات التي كانت مقامة فوق سطح المركب، ويظهر جلياً المزلاج الخشبي الذي يتحرك في قناة من أنصاف الفرائز المصنوعة من معدن النحاس .

لكل منها هدفاً معيناً يختلف عن هدف الأخرى ، في حين أنها لو وضعت لتكوين كلها مركاب شمسية لما كان هناك ما يدعو إلى الاختلاف بين أشكالها أولاً ، ولصنعت كلها على المثال الذي وصفناه للمركب الشمسية ، سواء أكان لرحلة النهار أم لرحلة الليل ، وهو مثال لم يختلف عناصره على الإطلاق طوال العصور الفرعونية . وسأحاول على الصفحات التالية أن أوضح الأغراض التي زوّدت المقبرة الملكية من أجلها بهذه المركاب الخمس :

استعمل فيها ملوك الأسرة الرابعة مركابهم المختلفة التي عثر على خمس منها للملك خوفو . وخمس أخرى للملك خفرع ؟ حقيقة إننا لم نعثر بعد على أية مركب للملك « سنفرو » والد « خوفو » وأول ملوك الأسرة الرابعة ، وإن كان هذا لا يعني أنه لم يتروّد بها ، ولعلها لا تزال مطمورة في الرمال بالقرب من أحد هرميه في منطقة دهشور ، وهذا الأمر نفسه يقال عن الملك « من كاو رع » صاحب الهرم الثالث بمنطقة الجيزة ، الذي لم يعثر حتى الآن على مركبه ، ولعلها هي الأخرى تنتظر من يكشف عنها القناع . أما الملك « ددف رع » ابن الملك « خوفو » الذي خلفه على العرش فترة قصيرة ، وصاحب الهرم المهدم في أبي رواش فقد عثر على مركب واحدة له هناك ، وربما كانت بقية مركبه مطمورة في الأرض تنتظر الكشف عنها . أما الملكة « حت كاوسن » آخر ملكات الأسرة الرابعة ، فما من شك في أنها لم تنقر لنفسها في الصخر غير مركب واحدة . وأنه ليس ثمة أمل في العثور على غيرها ، لا سيما إلى جبهة القاهرة التي قامت بالكشف عن مسطبتها التي في منطقة افرم قد تكفلت بالتنقيب حول المقبرة في جهاتها الأربع .

أوضحت فيما سبق أن الملك ، وبخاصة في عصر الأسرة الرابعة ، لم يكن في حاجة إلى تزويد نفسه بمركب يلحق بها ركب الإله رع في رحلة اليومية من الشرق إلى الغرب ، وبالتالي بمركب أخرى للرحلة الليلية من الغرب إلى الشرق ، ومن أجل ذلك رفضت فكرة إطلاق اسم « مركب الشمس » على تلك المركاب الخمس التي عثرنا عليها في مواضعها المتقورة في الصخر لكل من خوفو وخفرع . وما يثبت نظريتي هذه أن المركاب الخمس لكل من الملكين السابقين المذكورين تختلف كل منها في تصميمها وشكلها عن الأخرى (١) وأن هذا الاختلاف يجعل

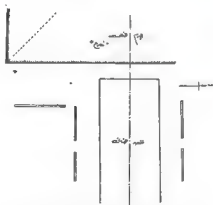
من أن تجمع كلمتها ، وأن تبسط نفوذها وسيطرتها على الصعيد ، وأن تحقق بذلك الاتحاد الأول الذي نعتقد أنه حدث حوالى عام ٤٢٤٠ ق.م. وكانت عاصمته هيليوبوليس . وقد مرت السنين بعد ذلك ، وتوالى الأحداث ، وأصاب الضعف والاضمحلال أسرة الدلتا الحاكمة ، وهبت ثورة في الصعيد ترتفعها رجال محاربون من مدينة « ثينة » التي على مقربة من البلينا الحالية ، وبعد حين نجح « مينا » مؤسس الأسرة الأولى في إدالة الأمر من يد أهل الشمال إلى أهل الصعيد ، بعد أن توجه إليهم وحاربهم ، ونجح في تحطيم مراكزهم الرئيسية ، وانتهى الأمر بأن وحد بين الشمال والجنوب ، وكون دولة متحدة جعل عاصمتها « منف » التي شيدها عند أول نقطة يلتقى النيل فيها بمنطقة الدلتا . ومنذ ذلك أصبحت ذكريات المعارك ، أو قل مراحل المعارك التي شاعها « مينا » ليصبح ملكاً على الشماليين فضلاً عن الجنوبيين ، أشبه عراسم صروية ذات صبغة دينية ، ينبئ على كل فرعون نصر من خلفائه أن يؤدبها أداء رمزياً ، حتى تكتمل شرعية تولية ملك مصر المتحد . ومن المحتمل أنه



مصر القديمة

رسم هنسى يمثل الهرم الأكبر لملك عوفو ومكان المراكب الخمس بالنسبة إليه ، ونرى ثلاثاً منها إلى الشرق من الهرم وهي التي مثر عليها متفرج قرن تقريباً ، ونرى مكان المركبتين المكتشفتين حديثاً إلى الجنوب منه .

لقد أسلفت فيما تقدم أن الملوك الفراعنة كانوا يعتبرون أحياء في مقابرهم بعد الموت ، وأنهم سوف يحيون حياة أبدية تستلزم تزويد مقابرهم بكل ما استعملوه في حياتهم الأولى من أشياء مختلفة ، وإن وضع المراكب الخمس في حدود المقبرة للدليل واضح على أنها كانت تستعمل في الحياة الدنيا في أمر من الأمور لا صلة له على الإطلاق بطقوس الآلهة أو عالمها . ونعود فنكرر أن نظرة واحدة إلى المقننات التي ضمنها مقبرة الملكة « حوتب حرس » لتدلنا على أن كل ما زودت به الملكة مقبرتها كان في الواقع مما استعملته في حياتها الأولى . على هذا الأساس أود أن أوضح أمراً يمس تطور شئون الحكم في مصر الفرعونية وشرعية حق الملك في تولي العرش ، وتوضيح هذا الأمر يتطلب العودة بالقارئ إلى ماض بعيد سحيق في عصور فجر التاريخ المصري ، حينما كانت الدلتا مهداً لحضارة متقدمة برزت بها إقليم الصعيد ، وقامت فيها مراكز سياسية قوية تمكنت بعد حين



رسم هنسى يمثل الهرم الثاني لملك عوفو ومكان المراكب الخمس بالنسبة إليه . وكما يتضح من هذا الرسم نجد أنها كلها إلى الشرق من الهرم . إلا أنها وزعت بحيث وضع اثنتان منها إلى الشمال من المعبد الجنائى وثلاث إلى الجنوب منه .

المقبرة ، وأتتبا تشبهان من بعض الوجوه ما عرف عن رحلات أخرى في عصور لاحقة ، كان يبحر فيها بالمتوفى إلى أبيدوس (المقر الرسمى لأوزيريس) ليزور إله الموتى ، ولتقام له فيها لوحة حجرية عن قرب من ضريح الإله ، على الرغم من أن مقبرته هو (أى مقبرة المتوفى) قد تكون مقامة في بلد آخر بعيد كل البعد عن أبيدوس^(١). وهذا هذا ، ففي مقبرة الوزير «نب كاوحور» الذى عاش في عصر «أوتاس» من الأسرة الخامسة نجد منظرأ يصور رحلة الميت إلى مدينة «سايس»^(٢).

وإذن فنحن في الدولة القديمة نجد أنفسنا حيال زيارة المتوفى للمدن في الدلتا هي بوطو وهيليوبوليس وسائس ، ونستطيع أن نقول إن قيام عظماء مصر برحلاتهم لزيارة هذه المدن ، كان لغرض جنازة وليس لأداء طقوس عقيدة ما من العقائد الدينية السائدة ، ولقى الأخذ بها أفراد الشعب ، ولا بد أن هذا الغرض الجنازى كان قد سبقهم إليه الملوك في عصور قديمة كان يبحر فيه ينشئهم في رحلة تقليدية إلى هذه المدن وغيرها ، وبقي هذا التقليد سائداً بين الملوك فقط ، حتى أتى العصر الذى سمحت الظروف السياسية والاجتماعية لأولئك الذين لا ينتمون إلى الأسرة المالكة أن يقلدوا الملوك في كثير من أمورهم .

• • •

والآن هل يمكن الربط بين هذه العناصر المتفرقة وما بدأنا به من التساؤل عن أغراض المراكب الخمس التى وجدت حول هرم خوفو ؟ إنى أعتقد أنه لما كانت عقيدة المصرى تحتم تزويد الميت بكل ما كان يستعمله في حياته الأولى ، حتى يعاود الانتفاع به على وجه مماثل في الحياة الأخرى ، أعتقد أن المراكب الخمس التى وجدت حول هرم خوفو ، والخمس الأخرى

كان من هذا الأداء الرمزي : أن يقوم الفرعون بالرحلة التقليدية ، أو قل الحج إلى هذه المراكز التاريخية التى ارتبطت بها أحداث الوحدة السياسية التى حققها «مينا» . والواقع أنه لم تصلنا حتى الآن أية نصوص تذكر عن مراحل هذا الأداء في صراحة ، وإنما يمكن التعرف عليها من مصدرين : أولهما : تلك النصوص الدينية التى وصلت إلينا من عصر الدولة الوسطى ، والتى تتحدث عن طقوس التوبيخ ، وهو حديث غير واضح ملوه بالرموز ، ولكن مما يسترعى النظر أن هذه الطقوس تجرى أحداتها في مركب كبيرة مشدودة إلى شاطئ النيل ، وليس في القصر الملكى أو في معبد الإله^(٣) . أما المصدر الثانى : فهو عبارة عن بعض المتون والمناظر التى عمل عظماء الدولة ، والوزراء منهم بخاصة ، على تسجيلها على جدران مقابرهم منذ أواخر الأسرة الخامسة . وهى المناظر التى تشير إلى رحلة صاحب المقبرة إلى مدينتين إحداهما «بوطو» والثانية «هيليوبوليس» ولقد أتت هذه المناظر مسجلة على جدران بيت من المقابر في حيابة أهرام الجيزة ، وكل منظر منها يحوى قوارب مختلفة صنع بعضها من الخشب ، وبعضها الآخر من سيقان البردى المربوطة بالحبال ، وفي كل هذه القوارب نجد حجرة مقامة على سطح القارب . وفي مقبرة لعظيم من عظماء الدولة اسمه «كا» - فى - نيسوت نجد النص الآتى يعلو المركب الخشبية ، يقول : «الحضور من بوطو ، والتوجه نحو حقول التقدمات ، ما أجملها (من رحلة) في حين أن المنظر الذى يعلو صورة القارب المصنوع من سيقان البردى قد فسر بالكلمات الآتية : «التوجه إلى هيليوبوليس» .

من الواضح أن هاتين الرحلتين كانتا متعلقان بمحدث يحدث في عالم الحياة الأولى ، شأنهما في ذلك شأن غيرها من النصوص والمناظر المنقوشة فوق جدران

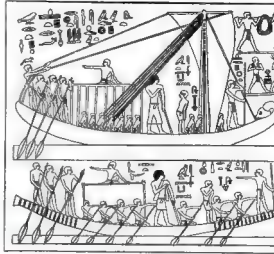
Hermann Junker "Gisa II" Seite 66, Taf. 9. (١)

Hermann Kees "Totenglauben und Jenseitsvorstellungen des Alten Ägypten" Seite 111 (Berlin 1906). (٢)

١) Kurt Sethe. "Dramatische Texte Zu Altägyptischen Mysterienspielen" (Untersuchungen X Leipzig, 1928).

ثالثاً : مركب تودع في مكانها ليستعملها الملك في زيارته التقليدية إلى مدينة « هيلوبوليس » حاضرة الإقليم الثالث عشر من أقاليم مصر السفلى ، وكانت كما أسلفنا عاصمة مصر الموحدة في فترة ما قبل الأسرات ، كما كانت مركزاً للمدرسة لاهوتية أثرت بشكل واضح في العقائد المصرية ، وكان أهم آلهتها هو « رع » إله الشمس . وفي معبدها تعلم المصريون الفلك ورصدوا السماء ويزوا أجرامها وعرفوا الكثير من نجومها .

رابعاً : مركب تودع في مكانها ليستعملها الملك في زيارته التقليدية إلى مدينة « سايس » عاصمة الإقليم الخامس من أقاليم مصر السفلى ، ويقع عند مدينة « صا الحجر » الحالية غرب الدلتا . عبد الناس فيها إلهة تسمى « نايث » اعتبرت حامية الإقليم أولاً ثم حامية الدلتا ، وأخيراً ومن بعد تحقيق الاتحاد الأول أصبحت حامية لمصر بأكملها . وكان حاكم هذه المدينة يرمز



المركبتان اعباريتان المسجنتان على جدران مقبرة « كاي نيوت » من الأسرة الخامسة بمنطقة البحيرة ولقد كتب فوق المركب الملوك المنصورين بطوط ونبوت و « حتفوت » قربان « ما أجملها رحلة » أما المركب ضمن عهد كتب فوقها « التوجه إلى هيلوبوليس »

التي وجدت حول هرم خضوع ، كان الهدف من وضعها في أماكنها هو أن يستعملها الملك في حياته الأخرى ، في أغراض كان يؤديها في حياته الأولى ، وبالتالي تكون هذه الأغراض هي :

أولاً : مركب تقام عليها طقوس التتويج المختلفة تماماً ، كما حدث عندما تولى الملك العرش في حياته الأولى .

ثانياً : مركب تودع في مكانها ليستعملها الملك في زيارته التقليدية إلى مدينة « بطوط » . وهي المركز الذي خرج منه الملوك الذين ولدوا البلاد للمرة الأولى في فجر التاريخ ، واعتبرت هذه المدينة إذ ذاك عاصمة للدلتا ، وهي تقع في الإقليم السادس من أقاليم مصر السفلى ، وموقعها حالياً إلى الجنوب من بحيرة البرلس عند تل الفراعين .

صورة لأحد القوارب الكبيرة التي عثر عليها في مقبرة « مكى رع » أحد عظماء الدولة الوسطى . وهي قوارب جنازى ، ويلاحظ أن شكله وطريقة بنائه تماثل تماماً ما اتفق في مركب الملك حتفوت .





صورة مركب خوفو رسمت على أساس القطع الرئيسية التي أودعت مكانها في الحفرة المقفلة في الصخر إلى الجنوب من الهرم . وفوجه النظر إلى المقتمة على هيئة زهرة البردى والتي ترتفع إلى أعلى والمزينة المائلة في الشكل والتي تسرح إلى الداخل ثم ترتفع إلى أعلى . وتقطع مصحة هذا الشكل نظراً إلى أن الجزين قد عثر عليهما في حالة جيدة في مكانهما بالحفرة .

هذه الرحلات السالفة الذكر ، ثم أشرف وريته على العرش على إيداعها مكانها .

أما أن هذه المركب قد فككت أجزائها ورتبت بعضها فوق بعض في أمكنتها ، فذلك فيما يحتمل ، لتيسير استخدام « كا » الملك لها في حياة ما بعد الموت ، فمن المعروف أن المصريين كانوا في عصورهم الأولى ، أي قبل انتشار عقيدة « أزوريس » وديناه الثانية ، يعتقدون أن ما يودع المقبرة من أدوات وأثاث لا يسهل على « الكا » الاستفادة منه إلا إذا حققوا فيه حالة الموت ، فكانوا على سبيل المثال يقضون على الأدوات بتشميسها أو تفكيك أجزائها ، حتى تنفصل عنها « الكا » الخاصة بها ، وتصبح هذه « الكا » أقرب إلى « كا » المتوفى صاحب المقبرة وأكثر رفعة له . وما نشك إطلاقاً في أن تفكيك أجزاء مركب خوفو قد حدث على أساس طقس جنائزى ديني له صلة ما بهذه العقيدة ، فإن العناية الفائقة في ترتيب هذه الأجزاء المتفككة بحيث يكون كل منها أقرب إلى مكانه الأصلي من بناء المركب ، ليدل على وضوح الغرض والإيمان به .

إلى نفسه بالنحلة ، ومن ثم اتخذ حاكم الدلتا الرمز نفسه ، وأخيراً اتخذ ملوك مصر المتحدة في العصور التاريخية هذا الرمز ليشيروا به إلى أحقيتهم في ملك الدلتا .

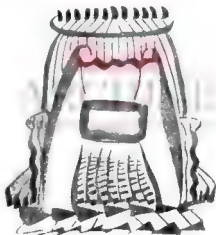
خامساً : مركب لإحضار البختة بعد تحنيطها والانتفاء من المراسيم التي سلف ذكرها ، من العاصمة « منف » إلى المقبرة الملكية في الجيزة .

• • •

ولعل من القرائن المهمة التي أود أن أدمم بها نظريتي هذه ، هو أن مركب خوفو التي عثر عليها أخيراً إلى الجنوب من هرمه ، إنما أودعت في مكانها وغطيت الحفرة التي تحويها بكتل ضخمة بلغت ٤١ كتلة ، في عصر الملك « ددف - رع » بن خوفو الذي ولي الحكم بعده ، وليس في عهد خوفو نفسه ، والدليل على ذلك أن معظم هذه الكتل قد كتبت فوقها كتابات بالمداد الأحمر تحوي اسم « ددف - رع » ، وذلك مما يعنى أنها حملت سبعة خوفو قبل دفنه في إحدى

وعلى كل حال أرجو لو يصبح هذا الرأي فاتحة لآراء
أخرى يدلى بها من شاء من الزملاء المشتغلين بالآثار ،
إما مؤيداً أو معارضاً ، وذلك لتستبين الحقيقة في شأن
هذه المراكب على أسس علمية واضحة .

وبعد فهذا رأى أراه في مراكب خوفو وأمثالها مما
وجد حول أهرام ملوك الأسرة الرابعة ، ولعل الكشف
عن المركب الثانية التي لا تزال مدفونة في حفرتها لا
نعرف عن تفاصيلها شيئاً ، يدعم هذا الرأى ويقويه .



المنهج التاريخي في دراسة الأدب

بقلم الدكتور محمد مندور

عن منهج البحث إلا بعد أن نضجت ملكاتي ، بل وبعد أن أخذ الشيب يلعب برأسي .

وبعد أن عدت من أوروبا في أوائل الحرب العالمية الأخيرة ، وأخذت أنهض بدوري في محاضرة طلبة الجامعة أحسست إحساساً قوياً بما ينقص طلبتنا من مناهج في التفكير والبحث ، وكنت قد حرصت على أن أحمل معي من فرنسا مجلدين بعنوان « مناهج البحث في العلوم » وأمنت بأن خبر عمل يمكن أن يقوم به أستاذ جامعي في بيتنا المصرية هو أن يبدأ حياته العلمية بأن يضع بين أيدي الطلبة ترجمة دقيقة أمينة لمذاهب المجلدين اللذين يضمان مناهج البحث في ميادين المعرفة كافة

ولما كانت هذا الكتب وأمثالها لا يمكن أن ينهض بترجمتها ونشرها في مصر غير الجهات العامة فقد أخذت أجاهد - في عناد - حتى أستطعت أن أقنع ذوي السلطة في وزارة « المعارف » يومئذ بالموافقة على تبني هذا المشروع . وبالفعل كوئت الوزارة لجنة من أساتذة الكليات المختلفة بالجامعة لترجمة الكتاب ، ووزعت اللجنة موضوعاتها بين أعضائها كل بحسب اختصاصه ، وكان من نصيبي عدة مناهج من بينها منهج البحث في الأدب واللغة . ولم أدر بعد ذلك ماذا فعل زملائي بأنصبتهم بعد أن تركت الجامعة .

وأما عن نفسي فلإني كنت قد انتهيت من ترجمة المهجين الخاصين بالأدب واللغة ، وعز على نفسي أن يظلا مخطوطين ، فدعتهما إلى « دار العلم للملايين »

طالعت في إحدى المحلات رأياً لأديبنا الكبير توفيق الحكيم ، في مشكلة النقد الأدبي ، يطالب فيه كل ناقد بأن يكون لديه « أوشيف » لأنه لا يتصور مقالاً في النقد الأدبي لا يستعين فيه كاتبه بالأوشيف الذي هو سجل يجمع كل أعمال الأديب أو الفنان وتاريخ المدارس الأدبية المختلفة ، وكل ما أنتجته هذه المدارس من أعمال صغيرة أو كبيرة .

وهذا الرأي ، الذي أبداه الحكيم ، يتصل اتصالاً وثيقاً بمشكلة أوسع مجالاً ، هي مشكلة مناهج التفكير أولاً ، ومناهج البحث ثانياً . وما من شك في أن هذه المشكلة هي أصل تخلفنا في مجالي العلم والثقافة ، ولا يمكن أن يعتبر تعليمنا العام والجامعي ناجحاً إلا إذا زُوِّد المتعلمين بمناهج مستقيمة في التفكير والبحث ، حتى لا ذكر أنه عندما افتتحت جامعتنا الحكومية في سنة ١٩٢٥ ونهض بالعبء الأساسي في التدريس بها عدد من كبار الأساتذة الأجانب دهشنا نحن الطلبة إذ رأينا أستاذاً بلجيكيّاً يتفق عدة أشهر في تدريس ما سماه « منهج البحث » وفي كل محاضرة يعيد ويؤكد مراحل هذا البحث التي تلخصها في : ملاحظة الواقع وجمعها وتفسيرها واختبار صحة هذا التفسير على وقائع أخرى مشابهة ، وكنا عندئذ نتمثل من هذه المحاضرات ، ونعجل حديث الأستاذ عن علم الاجتماع الذي كان من المقرر أن يقوم بتدريسه . وكثرت السنون وتقلبت بين أنواع متباينة من الدراسات في مصر والخارج ، ولكنني لم أدرك الأهمية القصوى لمحاضرات هذا الأستاذ

والاجتماعية، أو تركزت في النظم، بل نجد كل هذه الحياة النفسية البغينة التي لم تستطع - بما فيها من آلام وأحلام - أن تتحقق عملاً.

وهذهنا الأسمى هو أن نهدي أولئك الذين يقرءون إلى العثور - في صفحة لمونتني، أو في مسرحية لكورني، أو سونتيا لفولتين - على مرحلة من الثقافة الإنسانية الأوروبية أو الفرنسية.

والتاريخ الأدبي يحاول أن يصل إلى الوقائع العامة، وأن يميز الوقائع الدالة، ثم يوضح العلاقة بين الوقائع العامة، والوقائع الدالة.

وإذن فهيجنا هو في صميمه المنهج التاريخي، ومع هذا فثمة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ معناها الدقيق ومادتها، ومن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج.

أما موضوع التاريخ فهو الماضي، ماضٍ لم يبق منه إلا آثاراً زائلة أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن أيضاً هو الماضي ولكنه ماضٍ باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معاً. النظام الإقطاعي وسياسة ريشيليه وضريبة المرور وموقعة أوسترلتز، كل هذه ماضٍ نعيد بناؤه، وأما مسرحية «السيد» وقصة «السادج» فلا تزالان موجودتين كما كانتا في سنتي ١٦٣٦ و ١٧٥٩، وهما موجودتان لا كوثائق محفوظة أو أوامر ملكية أو حسابات مبان في حالة تحجر ميتة باردة لا تمت إلى الحياة في أيامنا بسبب، بل كلوحات «ميرانت» و «روبنس» - حية دائماً متمتعة بخصائص إيجابية تحمل إلى الإنسانية المتحضرة إمكانات لا تنفذ في إثارة الإحساس بالجمال الفني أو الخلق.

نحن في موقف مؤرخي الفن مادتنا هي المؤلفات التي أمامنا والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها، وفي هذا ميزة لنا وخطر علينا، وهي بعد حالة خاصة يجب أن تلاحظها وسائل خاصة في منهجنا.

المعرفة الدقيقة، بل تتلفها.

ولذا كان من أهم وظائف المنهج أن نظارد هذا النقد التأثري الذي يظل جاهلاً بما يفعل وأن نظهر منه أمثالا. أما النقد التأثري الصريح كقياس للأثر الذي يخلقه كتاب ما في نفس ما فتحن لقبه ونستفيد منه.

وكذلك نحن لا نغضر للنقد التقريري سوءاً، فهو عندنا وثيقة، وذلك لأن المعتقدات الفنية والخلقية والسياسية والاجتماعية والدينية ليست إلا مظهرًا لإحساس شخصي أو وعي اجتماعي، وكل حكم تقريري على كتاب أدبي يبصرنا بنوع الأثر الذي يخلقه ذلك الكتاب في شخص ما أو في جماعة ما. ونحن، مع الحذر الواجب، نتخذ من هذا الأثر مصدراً من مصادر تاريخ ذلك الكتاب، وكل ما نطلبه هو أن لا يتحل هذا النقد لنفسه صفة التاريخ، أن لا يقبله الجمهور كتاريخ. لأنه في الغالب نقد أهواء وتحييز يتخذ من المذهب الذي يؤمن به مقياساً يفسد حقائق الأفكار بل الوقائع. نريد من كل ناقد - قبل أن يحكم على بوسويه أو فولتير بأهم مذهب ما، أو دين ما - أن يأخذ نفسه بمعرفتهما، غير ناظر إلا إلى جمع أكبر ما يستطيع أن يجمع عنهما من معلومات أو بحوث من علاقات، ومثلنا الأعلى هو أن نصل إلى أن نعرض من بوسويه أو فولتير شخصية لا ينكرها كاثوليكي ولا خصم لرجال الكنيسة، وأن نصورهما في صورة يسلم الجميع بأنها حقيقة، وليخلع بعد ذلك من يشاء عليهما الصفات التي يريدونها تبعاً لهواه.

التاريخ العام، وتاريخ الأدب

ويتحدث الأستاذ لانسون عن التاريخ العام وتاريخ الأدب والبلاغة والفروق بينهما فيقول: «تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة؛ فالأدب الفرنسي مظهر لحياتنا القومية، نجد في سجله الفني الطويل كل تيارات الأفكار والمشاعر التي امتدت إلى الأحداث السياسية

القومية في مظاهرها الأدبية ، وفي تلك المظاهر قبل كل شيء ، ونحن نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب .

وإذن فعيون المؤلفات (روائعها) هي محور دراستنا أو بعبارة أخرى أن كلا منها مركز من مراكز دراستنا ، ولكن لا ينبغي أن نعطي كلمة (عيون المؤلفات) معناها الحاضر أو الشخصي ، إذ لا يجوز أن نقصر دراستنا على ما نعتبره اليوم نحن ومعاصروننا (حيوياً) ، بل ما كان يعتبر كذلك في يوم ما ، أي كل تلك المؤلفات التي رأى فيها الجمهور يوماً مثله الأعلى في الجمال والخير أو في الحيوية . ولم فقدت بعض تلك المؤلفات خصائصها الفعالة ؟ أي نجوم خيت ؟ أم أن أعيننا هي التي لم تعد تستجيب لبعض أنواع الإشعاع ؟ إن من علمنا أن نفهم تلك المؤلفات الميتة ذاتها ، ومن أجل ذلك يجب أن نتناولها على نحو يغير تناولنا لوثائق المحفوظات ، يجب أن نجعل أنفسنا قادرين على الإحساس بمزايها صياغتها ، وذلك بما يبدل من جهد في فهمها فهماً يقرأها إلى نفوسنا .

بعض صعوبات المنهج

وأخذ لانتون بعد ذلك يستعرض بعد صعوبات المنهج في خطوات تطبيقه فقال : « هذه الخصائص الحسية والفنية التي تميز المؤلفات الأدبية هي واقعنا الخاصة » ونحن لا نستطيع دراستها دون أن تحرك خيالنا وذوقنا ، وإنه ليستحيل علينا أن ننحى استجابتنا الشخصية ، كما أنه من الخطر أن نحفظ بها ، وهذه أولى صعوبات المنهج .

فاللورخ عندما يتناول وثيقة يحاول أن يقلد العناصر الشخصية فيها لينحيا ، ولكن هذه العناصر الشخصية هي التي تحمل القوة العاطفية والفنية في المؤلف الأدبي ، وإذن فن الواجب أن نحفظ بها . ولكي يستخلص اللورخ شهادة (سان سيمون

نحن - بلا ريب - نتناول كالمؤرخين كمية كبيرة من الوثائق مخطوطة ومطبوعة ليست لها قيمة إلا كوثائق ، ولكنها وثائق نستخدمها للإحاطة بالمؤلفات الأدبية موضوع دراستنا المباشر ، ولإلقاء الضوء عليها .

إنه لأمر دقيق أن نعرف « العمل الأدبي » ، ومع ذلك فإنه من الواجب أن نحاول ذلك التعريف . ومن الممكن أن نقف عند تعريفين لا يكتفي أحدهما منفرداً ، ولكن كل واحد منهما يكمل الآخر بحيث ينشأ عن اجتماعهما تعريف يشمل كل مادة دراستنا .

يمكن تعريف الأدب بالنسبة إلى الجمهور ، فالكتاب الأدبي ، هو الذي لا يقصد منه إلى إفادة قارئ متخصص ولا إلى تعليم أو متعة خاصة ، أو هو ذلك الذي يعدو ما قصد منه أولاً إن كان قد قصد منه شيء مما ذكرت ، ويخلد بعده فيقرؤه جماهير من الناس لا تلتبس فيه غير التسلية أو الثقافة الضيقة . ثم إن الكتاب الأدبي يعرف على الخصوص بطبيعته الذاتية . هنالك قصائد مقصورة بحكمها على جمهور محدود جداً ، ولن يتلوها عدد كبير من الناس قط . فهل نخرجها من الأدب ؟

وأما العمل الأدبي هي القصد منه ، والتأثير الفني هو جمال الصياغة وسحرها ، والمؤلفات الخاصة تصبح أدبية بفضل صياغتها التي توسع من قوة فعلها وتمدد فيها . والأدب يتكون من كل المؤلفات التي لا يدرك معناها وتأثيرها كاملاً إلا بتحليل الفني لصياغتها . ومن ثم ينتج أننا نذهب من بين الكميات الكبيرة من النصوص المطبوعة بكل ما يثير لدى القارئ ، بفضل خصائص صياغته ، صوراً خيالية أو انفصالات شعورية أو إحساسات فنية ، وبهذا تميز دراستنا عن الدراسة التاريخية الأخرى ، ويتضح أن التاريخ الأدبي ليس علماً صغيراً من العلوم المساعدة للتاريخ .

نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية ، والحضارة

المؤلفات .

ثم إن الخصائص التي تميز العبقرية الفردية ليست أجمل ما في تلك العبقرية وأعظم لذاتها ، بل لأنها تشمل في حناياها الحياة الجماعية لعصر أو هيئة وترمز لها أي تمثلها ، ومن ثم وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الحياة الإنسانية التي أفصحت عن نفسها خلال كبار الكتاب ، كل تلك التضاريس الفكرية أو العاطفية الإنسانية أو القومية التي ترشدنا إلى اتجاهاتها وقسمها .

وهكذا نضطر إلى أن نسير في اتجاهين متضادين : نستخلص الإصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد ، ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة ، ونظهر كيف أن الرجل العبقرى نتاج لبنة ، ويمثل لجماعة ، وهذه هي الصعوبة الثالثة في المنهج .

إن روح النقد علمية مستنيرة ، فهي لا تطمئن في بحثها عن الحقيقة إلى سداد ملكاتها الطبيعية ، بل تنظم خطاها تبعاً للأخطاء التي عليها أن تتجنبها . وفي الملاحظات السابقة ما يساعدنا على تكوين مناهج التاريخ الأدبي ، إذ توضح النقط الأساسية التي نتعرض فيها للخطأ وفقاً لطبيعة موضوعنا وملايسات دراستنا .

وخاصة المؤلف الأدبي هي أنه يشير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله ، ولكنه كلما كانت تلك الاستجابات أعمق وأوفر كنا أقل استعداداً لأن نفصل أنفسنا عن ذلك المؤلف . فالأثر الأدبي الذي تحدثه فينا مسرحية « إيفيجينيا » ماذا يرجع منه إلى راسين مؤلفها ؟ وماذا يرجع إلينا ؟ وكيف نستخلص من الأثر الشخصي الذي نتلقاه معرفة تصح عند الغير ؟ أليس في تعريف الأدب نفسه ما يحصرنا في التأثيرية ؟ . وإذا كان علينا أن نحاول وصف العبقرية الأصيلة فكيف نستطيع أن نثق من الوصول بها إلى « مالن يرى مرتين » ؟ وهل يمكن قط أن ندرك « الفردي » ؟ هل

يأخذ نفسه بتصحيح تلك الشهادة أي يحذف « سان سيمون » منها ، أما نحن فنحذف منها كل ما ليس « سان سيمون » وبينما يبحث المؤرخ عن الوقائع العامة ولا يعنى بالأفراد إلا في الحدود التي يمثل فيها هؤلاء الأفراد جماعات ، أو يفرون اتجاهات ، نقف نحن عند الأفراد أولاً ، لأن الإحساس والاتصال والذوق والجمال أشياء فردية . و « راسين » لا يهتما إلا لأنه قبل كل شيء « راسين » — مزيج فريد من المشاعر التي أفصحت عن جمال .

يقولون إن الحس التاريخي هو حس الفروق ، وعلى هذا النحو نكون نحن أمعن في التاريخ من كل المؤرخين ، فالفروق التي يتلمسها المؤرخ بين الوقائع العامة تمنع نحن في تلمسها بين الأفراد . ونسعى إلى تحديد أصالة الأفراد — أي الظواهر الفردية التي لا شيء عا ولا حدود تحددها ، وهذه هي الصعوبة الثانية في المنهج .

ولكن مهما يكن الأفراد من العظمة والجمال فإن دراستنا لا يمكن أن تقتصر عليهم . وذلك أولاً لأننا لن نعرفهم إذا لم نرد أن نعرف غيرهم فأكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسين من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكونة من غير ذاته ، فلنكن نميزه — أي نجهده هو في نفسه — لا بد أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه ، وذلك الحاضر الذي تسرب إليه ، فمتدله نستطيع أن نستخلص أصالة الحقيقة وأن نقدرها ونحدها ، ومع ذلك فلن نعرف الكاتب عند تلك المرحلة إلا معرفة احتمالية ، إذ لا يمكن أن ندرك كيفه وعمقه الحقيقيين من عمله ونشاطه مجردين ؛ بل لابد أن نتبع تأثير الكاتب في الحياة الأدبية والاجتماعية ، ومن ثم تأتي دراسة الوقائع العامة ، وفنون الأدب وتيارات الأفكار وحالاته الذوق والإحساس التي تحل نفسها علينا وقد أحاطت بكبار الكتاب وعيون

الأدب ، ثم لا نحسب له حساباً في المنهج . لن نعرف قط مذاق الشراب بتحليله تحليلًا كيميائياً ، أو بتقرير الخبراء ، دون أن نذوقه بأنفسنا . وكذلك الأمر في الأدب فلا يمكن أن يحل شيء محل « التذوق » . وإذا كان من النافع لمؤرخ الفن أن يقف أمام لوحات زيتية مثل « يوم الحساب » أو « حلقة الليل » ، وإذا لم يكن ثمة وصف في قائمة متحف أو تحليل فني يستطيع أن يحل محل إحساس العين ، فذلك نحن لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير لصفات مؤلف أدبي أو قوته مالم نعرض أنفسنا أولاً لتأثيره تعريضاً مباشراً ، تعريضاً ساذجاً .

وإذن فهو العنصر الشخصي محوياً تماماً أمر غير مرغوب فيه ولا يمكن ، و « التأثرية » أساس عملنا . وإذا كنا نرفض أن نعتمد باستجاباتنا الخاصة فإننا لا نفعل ذلك إلا لكي نسجل استجابات الغير ، وهذه الأخيرة وإن تكن موضوعية بالنسبة إلينا فهي شخصية بالنسبة إلى المؤلف الذي نريد معرفته .

لنحذر جيداً أن نتصور — كما فعل عادة — أننا نعمل عملاً علمياً موضوعياً عندما نأخذ في بساطة بتأثيرات زميل كبير بدلاً من تأثراتنا نحن ، فتأثري موجود مهما كانت قيمتي في نظري ، تأثري حقيقة واقعة يجب أن أحسب لها حساباً كما أحسب لتأثير أي قارئ آخر ، ولو كان ذلك القارئ « برونثير » أو « تين » بل إنني لن أستطيع فهم الألفاظ التي يستخدمونها في التعبير عن تأثيرهم مالم أكن قد أدركت تأثري الخاص ، فإحساسي أنا هو الذي يعطى لغتهم معنى بالنسبة إلى .

أنا موجود ككل قارئ آخر ، ووجودي كوجوده لا أكثر . فتأثري يدخل في مجال التاريخ الأدبي ولكنه لا يجوز له أن يتمتع بامتياز خاص . هو حقيقة واقعة ، ولكنه ليس إلا حقيقة ذات قيمة نسبية ينظر إليها نظرة تاريخية . فهو يعبر عن العلاقة بين المؤلف وبين

نستطيع أن نصل إلى المعرفة بغير المقارنة ؟ وأن نعرف غير ما نجد له شيئاً في أنفسنا أو خارجاً عنا ؟ وأما ما دون ذلك فمن الممكن أن نلمحه وأن نشير إلى وجوده ولكنه لن يكون بالنسبة إلينا إلا « شيئاً ما » ، نقول إننا نعرفه عندما نصف بعض آثاره التي نحسها في أنفسنا أو نحسها الغير . ولكن من يضمن لنا صحة تلك المعرفة ونجاعتها ؟ من يضمن لنا أننا لا نصف « تين » وأنفسنا بدلاً من « راسين » عندما نتحدث عن تأثير « راسين » في « تين » وفي أنفسنا ؟

وأخيراً لكي نرد الخاص إلى العام ونحدد نسب العنصر الفردي إلى العنصر الجماعي في مؤلف أدبي ونرجع العنصرية إلى مصادرها دون أن نخطئ منها ، ونرى فيها مركباً لا نقف به عند الجمع ، ونجعلها تعبر عن الجمهور المتضع دون أن نردها إليه — كم في كل هذا من صعوبات ! وكم فيه من شكوك ! ثم كم من دراسات دقيقة لا بد من القيام بها ! وفي تضاعفها يمكن أن تنساب أهوائها الخاصة .

وعلى أية حال فوضع الخطر بالنسبة إلينا هو أن نتخيل بدلاً من أن نلاحظ ، وأن نتخذ أننا نعلم عند ما نحس . والمؤرخون ليسوا في أمان من هذا الخطر ولكن وثائقهم لا تعرضهم له بالنسبة نفسها ، وذلك لأن الأثر الطبيعي العادي للمؤلفات الأدبية هو أنها تحلث في القارئ تغيرات ، وإذن فمن الواجب أن يعد منهجنا بحيث يصحح المعرفة ، وينقيها من العناصر الشخصية .

ضرورة التذوق الشخصي

« ولكنه لا يجوز أن نبليغ بتلك التنقية إلى أبعد مما يجب .

وإذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثر لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندلل على هذا الفارق في تعريف

إلا ما يقع بطبيعته في متناولهما ، ويكون إدراكه بأية طريقة أخرى أقل كمالا . ومعنى هذا أن تخبر في أنفسنا الخصائص الفعالة للمؤلف الأدبي ، وقوة إثارته ، وجمال صياغته ، وتقارن نتيجة هذه التجربة بالنتائج التي تتمخض عنها تجارب الغير .

وإذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقاً لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته ، فإننا نكون أكثر تمسكاً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية في دراستنا وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها . وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة الواقعة لا يمحوها ، فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تحييته سيتسلل في غيب إلى أعمالنا ويعمل غير خاضع لقاعدة . وما دامت «التأثيرية» هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستعمله في ذلك صراحة، ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونعده ، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه ، ويرجع الكل هم علم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الخبر حتى يصبح الإحساس وسيلة « مشروعة للمعرفة » .

نحن بحاجة إلى روح العلم

وكم كنت أود لو أستطيع أن أورد هنا بقية خطوات المنهج التاريخي الذي يدعو إليه لانسون في دراسة الأدب ، مثل دعوته إلى أن يكون لنا ذوقان ذوق عصري وذوق تاريخي يحكم على الأشياء في ضوء ملاسباتها التاريخية ، ثم دعوته إلى الخلو من المعادلات العلمية والتراكيب الكيائية التي يحاول البعض إقحامها على الأدب ، وكل ذلك فضلاً عن المنهج العمل المفصل الذي رسمه .

ولكنني مع ذلك لا أستطيع أن أختم هذا المقال دون أن أثبت فقرات قصيرة نحن في أشد الحاجة إليها ،

رجل ذي إحساس خاص وثقافة خاصة في عصر خاص ، ومن ثم يمكن أن يعين على تحليل هذا المؤلف بآثاره في النفوس .

بل من الممكن استخدام كل النزعات الدينية والسياسية وكل ميل وتفوق مرده إلى الطبع ، فالبخس والحماسة، بل والتعصب التي يثيرها في نفسى كتاب قيم يمكن أن تتخذ أمارات تهديتي في تحليله ، وذلك بشرط ألا أجعل منها مقياساً للحكم على قيمته وجماله ، كما أن نوع الانفجار يدل على المادة التي انفجرت . والشيء الأساسي هو ألا نتخذ من نفسى محوراً ، وألا أجعل لمشاعري الخاصة ، وذوق أو معتقداتي ، قيمة مطلقة . أراجع تأثيراتي وأحد منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليلًا داخلياً موضوعياً، وبالنظر في التأثيرات التي أحدثها الكتاب عند أكبر عدد من القراء أستطيع أن أصل إليه في الحاضر أو الماضي ، فتلك تأثيرات لها من الدلالة والاعتبار ما لتأثيراتي ، وبفضلها أضع الكتاب في مكانه . إن اهتزازات نفسى ستصهر مع خبر الاهتزازات التي ولدها كتابا « الأفكار » لياشكال ، أو « إميل » لجان جاك روسو عند الإنسانية المتحضرة منذ نشرهما ، ومن انسجامهما الكلي الملى بالنشاز سيتكون ما نسميه « تأثير الكتاب » .

ثم إننا ستحرص على ألا نطلب إلى حساسيتنا أن نجيب إلا عما نستطيع . ولكن العمل أمر دقيق وإن كان المبدأ واضحاً . يجب أن نحاول الوصول إلى معرفة كل ما يمكن معرفته بمناهج البحث الموضوعية التقليدية . يجب أن نجتمع كل ما نستطيع من معلومات محسنة دقيقة يمكن التأكد من مصحتها ولا نطلب إلى الخدس أو إلى العاطفة إلا ما لا يمكن الوصول إليه بأية طريقة أخرى . ومع ذلك أليس في هذا إسراف ؟ إنه لأفضل أن نجعل من أن نعتقد أننا نعلم ونحن في الواقع نجعل . وإذن فلا ينبغي أن نطلب إلى الخدس والعاطفة

منحى نفسه* فواجه به الطبيعة . هذا هو ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء فنقل إلينا النزوع إلى استطلاع المعرفة ، والأمانة العلمية القاسية ، والصبر الدؤوب ، والخضوع للواقع ، والاستعصاء على التصديق -- تصديقنا لأنفسنا ، وتصديقنا للغير ، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق . وأنا لا أدري أهو علم ما سنعمله عندئذ أم لا ؟ ولكنى على ثقة من أننا سنعمل خير تاريخ أدبي لأننا سنأخذ من التفكير في مناهج العلوم قبل كل شيء حذر العلماء ، ومعنى الدليل عندهم ، ثم معنى المعرفة حتى نصبح أقل ميلاً مع أهوائنا ، وأقل إسراعاً إلى التأكيد .

لأنها تتحدث عن روح العلم التى يجب أن نأخذ بها فى تفكيرنا ومناهج بحثنا ، فيقول : « الشيء الذى يجب أن نأخذه عن العلم ليس كما قال « فردريك رو » هذه الوسيلة أو تلك . . . بل روحه . . . ذلك لأنه يلوح لنا أنه ليس هناك علم عام أو منهج عام ، وإنما هناك منحى علمى عام . . . لقد ظل الناس زمناً طويلاً وهم يخلطون بين الروح العلمية فى ذاتها وبين منهج هذا العلم أو ذاك بسبب النتائج الدقيقة التى انتهى إليها ، وبذلك أصبحت علوم العالم الخارجى الأ نموذج الوحيد للعلم . ولكن وحدة العلوم الطبيعية والعلوم الخلقية ليست إلا فرضاً أولياً ، ومع ذلك فهناك منحى نفسه* فواجه به الطبيعة ، وهو منحى مشترك بين العلماء ،



فِصَّةُ قَلْبِي ...

من حياة فردريك شوبان

بقلم الأستاذ حامى سلام

التي دأبتها للذة الحزن قبل أن تحسّ للذة الفرح ..
وتفتحت عيننا صباحها على مولد اليأس قبل أن ترى
إشارة الأمل ! ..

ومن حيث لا يدري الفتى وجد نفسه ملتصقاً بالشعب
الذي كان يحرّ قصة انتصاراته وهزائمه ، وقوفه وسقوطه ،
ولم يكن التصاق « شوبان » بالشعب في هذه الفترة من
حياته .. التصاقاً مادياً ... فلقد كانت سنّه حين
ذاك أصغر من أن تتيح له هذا النوع من الالتصاق ،
ولأنما التصق الفتى الصغير بالشعب التصاقاً روحياً ملك
عليه حواسه ومشاعره ، فأصبح لا يغيى إلا أغانيه ..
ولا يردد إلا موسيقاه .. ولا تهتز نفسه إلا للنغم الذي
يصل إلى أذنيه صادراً من أعماقه .. أعماق الشعب الذي
صهره الحزن .. وأنفجحه الألم !

ومن حسن حظ هذا الفتى الصغير الذي صار فيما
بعد واحداً من العبقريات القليلة التي ساهمت في صنع
الجانب الجميل من تاريخ الإنسانية .. الجانب الكفاحي
الذي انتصرت فيه على قوى الشر ، وانتظمت فيه لنفسها
من الذين أرادوا أن يقوضوها .. أقول من حسن حظ
« شوبان » أن رزقه الله في تلك الفترة من حياته معلماً
أميناً .. فيه صدق لنفسه ، وإخلاص لواجبه ، وإيثار
لتلاميذه .. فاستطاع أن يحسّ الآلام التي كانت
تعمل بها نفس تلميذه « شوبان » ، فأخذ الرجل عهداً على
نفسه أن يدكّي النار المقدسة التي شعر أنها تشتعل في
أعماق البولوني الصغير ، وأن يزيده حباً للشعب العظيم
الذي خسر المعركة ، ولم يحسر نفسه .. والذي لمس من

كان في الرابعة من عمره عند ما فقدت بلاده حريتها ،
وكانت أول أصوات تزامت إلى أذنيه الصغيرتين — هي
أصوات المدافع .. ونحيب الشعب .. وهويل النساء
والأطفال الذين فقدوا ذويهم في معركة الحرية !
لقد ألقت بولونيا سلاحها ... واستسلمت لمشية
الأعداء .. وما كانت مشية الأعداء تعني بالنسبة لها إلا
أن تصبح تابعة لروسيا .. ويصبح قيصرها ألكسندر —
سيدها الذي يتختم على الروس — شاءت أو لم تشأ — أن
تتحني له ..

وشهد الصبي الصغير « فردريك شوبان » الحاكم
الروسي الجديد وهو يستعرض جنوده الذين امتلأت بهم
فرسوفيا عاصمة البلد العظيم الذي سقط في المعركة حريعاً ،
فخلف هذا المنظر الكريه في نفس الصبي الصغير آثاراً لم
تستطع الأيام أن تجور عليها .. ولا أن تمحوها .. بل
من المؤكد أن الآثار التي خلفها ذلك المنظر الكريه في
نفس الصغير « شوبان » قد ازدادت على مرور الأيام
عمقاً وشدّة ..

فقد خلق الصغير مرهف الحس ، وريق المشاعر ،
ولذلك لم يدّ هش انصرافه عن دروسه إلى الموسيقى أحداً
من كانوا يحيطون به ، ويراقبون تصرفاته وأفعاله !

لقد اتخذ من « البيانو » صديقاً يغضى إليه بالآلام
وأوجاعه .. فتردّد هذه الآلام وتلك الأوجاع من أعماق
« البيانو » نغماً تائراً في حياة ، وروح ، ومعان لا يمكن
أن تخطفها أذن الذين يفهمون أصول النغم ، ويسركون
حقيقة الآلام التي كانت تختفي وراء هذه النفس الشفافة

فتاء حياً ظاهراً له ، وفناء فيه ، وتقديساً لأرضه ومجائه !

وكجزء من الخطوة التي رسمها الأستاذ لإذكاء حب الشعب في فؤاد تلميذه - لم يكن يترك لحظة من الوقت تمر دون أن يكرر على أذنيه الصغيرتين ، عبارته هذه :

« تذكر يا فردريك ... تذكر دائماً أن المنيع الحقيقي للموسيقى الحية إنما هو أغاني الشعب الكادح ... أما موسيقى القصور .. الموسيقى المأبطة من الأبراج العاجية - فهي موسيقى رخيصة فيها موت ، وليس فيها حياة ولن تكون فناً صادقاً إلا بأن تستمر متجهاً نحو الشعب . تستلهمه ، وتستريحه ! »

ولم يكن « فردريك شوبان » في الحقيقة محتاجاً لمن يبدله على المتابع الحق للموسيقى الصادقة . بيد أن نصابه أستاذة التي قصد بها أن يذكى النار في نفسه لم تذهب سدى .. فقد كانت دائماً بمثابة خطوط قوية خطتها يد مؤمنة تحت العبارات التي كان « شوبان » قد اتخذ منها شعار حياته ، ليزيدها وضوحاً ، وليربطها بقوة !

لقد اكتشف الفتي البولوني التشديد المزال القوي الروح ، اكتشف نفسه سريعاً .. اكتشف أنه خلق لكي يعبر بالموسيقى عن آلام نفسه ... نفسه التي لم تكن في حقيقتها سوى مرآة صقيلة انعكست عليها آلام كل رجل .. وكل امرأة من سكان بولونيا .. بلاده ، ومن أجل هذا - أنهى « فردريك شوبان » أيام الدراسة في سرعة محسوسة .. ثم وهب نفسه على الترو لموسيقى الشعب .. يسمعها ، ويفهمها ، ويتعلمها .. ويتندع في اتجاهها من الجهد ما يسترعى إليه الأنظار ، ويجعلها تراقبه بوصفه عبقرية جديدة بدأ ميلادها ! ...

وعند ما وضع « شوبان » قدمه على أول درجة في سلم الجهد ... لم يضعها في سكون .. ولم يضعها على استحياء وتردد .. وإنما وضعها في جراحة .. وفي ضجة مسموعة .. وفي عزم وثقة شديدين كان من شأنهما أن استرعيا الناس إليه .. وجعلاً موسيقياً كبيراً كروبرت شومان يتساءل :

« ما الذي أوصل شوبان إلى هذا الجهد الذي أحرزه ؟ ولماذا تستحوذ موسيقاه على المستمعين إليه وتؤثر فيهم أكثر مما تفعل موسيقى فنان آخر ؟ »

« إنه سر كبير ... ولكنه واضح ، ذلك أن شوبان يحب الشعب ... والشعب عنده مصير الحياة .. ومصدر الفن ، وهذا هو السر في أنك تحس بأن موسيقى شوبان تنقلك إلى هذه البلاد المشبعة بثياب الحداد .. ولو علم القيصر الطاغية أى سلاح خطر تولفه موسيقى شوبان لحرق عرقها حالاً ، فإن ألحان هذا الفتي العبقري ليست في الحقيقة سوى مدافع تخفى بين طيات الورود ! »

ولعلك لا تصدق أن هذا الذي كان روبرت شوبان يتوقع حدوثه من قيصر روسيا فيما لو فهم موسيقى شوبان على حقيقتها - قد فعله طاغية آخر .. طاغية خشى موسيقى شوبان على جنوده ، وعلى نفسه ، وعلى نفوذه ؛ وسلطوته !

أجل ... لقد أمر هتلر - بعد أن احتلت جنوده أراضي بولونيا - بالاحتفال بموسيقى شوبان في أية قرية من قرأها .. ولا في أية مدينة من منبها .. فلقد أدرك الطاغية النازي أن روح الشعب كان كامناً في هذه الموسيقى التي خلفها شوبان لبلاده ؛ لتكون مبعث نهوضها ونضالها ؛ ولم يكن من الخير له وبحنوده أن يستيقظ هذا الروح في أى يوم .. وبأية صورة .. فقد كان في عرقه خطر شديد يتهدد وجوده ، وكيانه ، وحرايه التي كانت مسندة إلى صدور أولئك الرجال البولونيين الشجعان الذين سقط منهم آلاف وآلاف صرعى الدفاع عن كرامة بلادهم وشرفها وعرضها ...

وكان « شوبان » قد تجاوز العشرين من عمره عند ما ذهب إلى « فينا » ليتابع البحث عن مزيد من الجهد .. أو في الحقيقة لينبئ مواهبه التي كانت أكبر من جسمه .

تردهم إلى الأرض التي أغاروا منها عليها .

لكن هذا كله كان دونه دم .. وصرعى ..
وتضحيات مروعة لم يعرف لها التاريخ أشباهاً كثيرة !
وتذكر شويان كلمة رفيقه الذي سلمه حفنة التراب
المقدسة ، تذكر قوله :

« عد إلى بولونيا عندما تناديك ... ولا تنس الرفاق الذين يحبونك »
وقفز شويان من مكانه كالمندوخ يريد العودة إلى
بلاده .. لكن صديقاً عزيزاً حال بينه وبين ما يريد ..
وأخذ يزين له أن يتابع سفره إلى باريس كجزء من كفاحه
في سبيل بولونيا بلاده .. قال له :

« اذهب إلى باريس .. وهناك ستجد بيئة تقدر فنك
وتفهمه .. فتدفع شهرتك .. وترهف عاصمة فرنسا جميعها
لأحضانك .. وعندئذ سيتساءل الناس : من شويان هذا ؟
فيقال لهم : إنه بولوني ... وإن شعبه يكافح الآن كفاحاً
رهيباً ضد الطغاة الذين احتلوا بلاده .. وهنا يخفق قلب
الدنيا عطفاً على بولونيا بلادك .. ويقول كل من يستمع
إلى موسيقاك : إن أرضاً تنجب عبقرياً كهذا بلديرة
بالقيد .. وبلديرة بالحرية .

وأصغى شويان لهذه العبارات ، وتأملها .. وفكر فيها
ثم آمن بها .

آمن بحقيقة اللور الذي ينبغي عليه أن يلعبه في تلك
المعركة الرهيبة التي كانت بلاده تخوضها ضد الطغاة الذين
يحتلون أراضيها .. ومن ثم .. فقد مضى يلعب هذا اللور
في إيمان صادق حديد .. زادته عناداً وصدقاً تلك النار
المقدسة التي كانت جلوتها تشتعل في أعماق فؤاده .

لكن ثورة بولونيا على غاصبيها لم تستطع أن تغشى إلى
الغاية التي أرادها الثائرون منها .. فلقد انقسم زعماء
الثورة على أنفسهم .. وكنتيجة حتمية لهذا الانقسام ..
تأهت المعركة بينهم ، وضلت طريقها .. وعادت
فرسوفيا مرة أخرى ، فسقطت صريعة في أيدي غاصبيها .
ولقد كانت هذه المأساة كفيلة بأن تردى شويان ..

وأقوى من شيا به — على أساس سليم من المعرفة لا يحده
حد .

لكنه لم يستطع أن يذهب إلى فينا دون أن يصطحب
معه في رحلته حفنة من الأرض التي أحبها .. وكأنما كان
الذين حضروا الحفل الكبير الذي أقيم لوداعه يعلمون أنه
غير مستطیع أن يغادر الأرض التي أحبها ، وهب لها
قلبه ، وشيا به ووجدانه .. دون أن يصطحب معه بعضاً
منها .. من ترابها الذي أحبه ، وقدمه ، وكاد يعبد —
فقدما له إثناء من الفضة وضعا فيه حفنة من التراب
العزيز .. تراب بولونيا ، وقال له أحدهم وهو يقدمه إليه :
« هذه حفنة من تراب بلادك يا فردريك ... تراب
الحقول التي حارب فيها أسجدادك دفاعاً عن بلادهم ، وعن
شرفهم .. وإن هذا التراب المقدس الذي اختلط بدماء
أولئك الأجداد بلديري بأن يدرك دائماً بولونيا العزيرة ..
فكن لها ابناً باراً .. وعداً لإلهها عند ما تناديك .. ولا تنس
أبداً الرفاق الذين يحبونك »
ويكى شويان مرتين ...

بكى وهو يحتضن الإناء الفضي الذي يحتوي على
تراب من أرض بلاده .. وبكى وهو يستمع إلى هذه
الكلمات التي نطق بها واحد من رفاقه .. والتي لم تكن في
حقيقتها سوى صدى الصوت لتلك الحديث المحموم الذي
كان يصطحب في أعماقه !

وفي فينا ... وكأى رجل يبحث عن المجد .. قام
شويان ووقع .. وتعثّر وانطلق .. واختلطت دموعه
ببسماته .. قبل أن يستقر بين يديه الطريتين المجد الذي
كان يريد .. غير أنه ما كاد يطمئن إلى أنه حصل على
شيء مما فارق بلاده من أجله — حتى جاءت الأنباء
بالثورة .. الثورة في بولونيا .. بلاده الحبيبة .

لقد ثارت فرسوفيا .. فطردت الحاكم الدخيل ..
وساقت أمامها جنود القيصر سوق النعاع حتى كادت

تسعين سنة كاملة محفوظاً في محراب إحدى كنائسها ،
إلى أن دكها طائرات هتلر . . ذلك الطاغية النازي الذي
كان يمشي على نفسه موسيقى شوبان . فضاع القلب
الذي كان مزيجاً من قار ونور . . ولم يعرف أحد كيف
ضاع :

هل امتدت إليه أنسة الذهب فأكلته ، أو ضاع بين
الأنقاض كما تضيع القطعة من الخشب ، أو الحجارة ،
أو وجده أحد الذين عاش صاحبه لهم . . ومات من
أجلهم . . فحنا عليه ، وأخذ له ليحميه من النار . . ومن
الدمار ؟ . . .

لم يستطع أحد أن يعرف شيئاً قريباً - على وجه
التحديد - من الحقيقة . . .

قل الذي يعرفه أهل فرسوفيا . . أن قلب شوبان ،
قلب الموسيقى الذي أحب بلاده ، وفي من أجلها - قد
ضاع مع معالم فرسوفيا التي ضاعت . . ولم يكن قلب
شوبان أقل معة عليهم من فرسوفيا نفسها حين أضاعها
طائرات هتلر .

وتسلمه إلى اليأس من نفسه . . ومن حوره . . ومن بلاده
نفسها !

ولكن شيئاً من هذا لم يحدث ، بل مضى شوبان في
طريقه يحطم اليأس . . ويحطم العجز . . ويكسب للكفاح
البولوني من أجل الحرية أنصاراً يجلبون عن الحصر . .
وأصبح نشيد - « لم تحت بولونيا » - هونشيد الأثير الذي
لا تعزف أصابعه غيره . . ولا تترنم شفتاه بأنشودة سواه ؛
حتى أصبح معروفاً لدى الجميع بأنه بولوني أكثر من
بولونيا !

وعند ما بلغ شوبان التاسعة والثلاثين من عمره - سقط
صريع السل . . أو في الحقيقة صريع الكفاح من أجل
بولونيا . . طلب من أصدقائه الذين قدر لهم أن يشهدوا
الحياة وهي تتسائل هاربة من صدره . . أن ينثروا على
صدره المحرق تلك الحفنة المقدسة من تراب بلاده . .
وأن يأخذوا قلبه الذي وهبه لبولونيا - حقيقة وليس مجازاً -
فينقلوه إليها !

. . .

ونقل قلب شوبان بالفعل إلى فرسوفيا . . وظل هناك



صلة الأدب بالأوضاع الاقتصادية

بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوابشي

الإنسان إلى الزراعة فاستطاع أن يحتزن قوته ، ويجد منادح من الوقت للتفكير بعد أن كان يقضى يومه مشغولاً بالجرى وراء قوته ، باحثاً بين الغابات والبراري عن الثمار والعشب ، ومتوغلاً في الأحراش أو خائضاً في الماء لاصطياد الحيوان البري والسلمك .

• • •

وإذا كان العامل الاقتصادي قد مهياً للأدب ، في العصر البدائي . الظروف الملائمة لظهوره ، فإنه قد مهياً في بلاد الإغريق القديمة الظروف الملائمة لازدهاره ، ومرجع ذلك إلى انقسام المجتمع في تلك البلاد إلى طبقتين : طبقة من السادة ، وأخرى من العبيد . فعند ما اضطلع العبيد بأعباء الإنتاج المادي المرهق ، وجد ذوو المواهب من السادة فحة الفراغ التي مكنتهم من إنتاج الأعمال الأدبية والفنية ثم شجعهم على المهني في تجويد تلك الأعمال إقبال طبقتهم المتمتعة مثلهم بقسط وفير من الفراغ — عليها . ولولا ذلك الانقسام الطبقي ، أو ذلك الوضع الاقتصادي ، لما انتفع المجال لظهور روائع الإغريق الأدبية والفنية التي لا تزال تبهج هوة الأدب والفن إلى عصرنا الحاضر .

• • •

وعلى أثر الفتوحات الإسلامية ، وتدفق المال على الجزيرة من الأمصار التي دانت للعرب ، وأوقت لهم الخراج ، تضخمت طبقة السراة الذين تولوا رعاية الأدباء ، واتسعت المدن التي ساعدت بأسلوب الحياة المدنية على تطوير عقلية قاطناتها ، ورفع مستوى ذوقهم الفني ، قهيات التربة لازدهار أدب أعمق غوراً ، وأوسع جوانب

إذا قيل : إن الأدب يتطور تبعاً للتطور الاقتصادي ، أو قيل على الأصح والأعم : إن الجانب المعنوي للحضارة في كل زمان يتحدد آخر الأمر ، أي يتحدد — ولو بعد حين — بجانب المادى — استنكر المترفعون عن واقع الحياة هذا القول ، بل أبدوا اشمئزازهم منه ، واحتقارهم له ، متحمسين لعقيدة راسخة في أذهانهم تنزه معنويات الحياة عن مادياتها ، وتتصورها معزولة عنها ، قائمة بذاتها في سباحات أثرية . وهم كثيراً ما يفسرون ذلك القول ، مأخوذتين بسورة امتنانه وازدراؤه ، بأنه يستهدف ربط الأدب بلقمة العيش ، وتلوينه بفتح الحياة المادية الوضيعة .

ولكن النظرة الواقعية التي لا تغفل عن الصلات التي تربط معنويات الوجود ومادياته جميعها بعضها ببعض ، تستطيع أن تتبين مدى ما يشتمل عليه ذلك القول من صدق ، كما تستطيع أن تتبين نتائجها التي يخدم تبنيها الأدب والحياة الواقعية معاً .

لا يفتح للنشاط الفكري أن يتجه إلى الإنتاج الفلسفي والأدبي إلا إذا توفرت له أوقات الفراغ . وقد قال العلامة برنال في كتابه « رسالة العلم الاجتماعية » : « إن النشاط الفكري لم يتجه ذلك الاتجاه إلا يوم انفصل الكاهن في العصور البدائية عن جماعة العاملين ، وتفرغ لمهمته المعنوية » . ولكن المؤرخ الفيلسوف « سير توماس باكل » سبقه إلى هذا الرأي ، بل شرحه على نطاق أوسع في كتابه « تاريخ الحضارة الإنجليزية » إذ قال : « إن الفلسفة والأدب لم يظهر في عالم الوجود إلا يوم اهتدى

من الأدب الذي ازدهر في سوق عكاظ.

في أرواقهم ومصائرهم .

إن ذلك الأدب البدائي لم يتولد إلا من ظروف عصره الاقتصادية التي اشتدت قسوتها بسبب جهل الناس حينذاك ، وعجزهم عن مغالبة الطبيعة وتسخيرها لخدمة مصالحهم ، وتوفير حاجاتهم . لقد كان الأدب يعبر تعبيراً مباشراً عن مخاوفهم من مغبة مشكلاتهم الاقتصادية ومصاعبهم المادية ، وعن تطلعاتهم إلى النجاة من وبلائها . إن بساطة أولئك الأقوام وسذاجتهم لم تمحو حقيقة مقاصدهم أو تزورها ، فجاء تكيف أدبهم البسيط الصريح بوضعهم الاقتصادي القاسي مباشراً واضحاً لا يحتاج إلى شرح .

• • •

وقبل أن نتبع الخطوات التي خطاها الأدب في مختلف الأمصار بعد ذلك العصر البدائي ، ومدى انطباقها على الرأي الذي تحاول شرحه في هذا المقال ، نبادر إلى دحض فكرة خاطئة عالقة ببعض الأذهان ، بحسب أصحابها أن تبعية الأدب للاقتصاد هي تبعية الفرع للأصل أو أنها من قبيل خضوع التابع للمتبع ، وأنها تم بطريقة آلية مباشرة . فالواقع نقض ذلك ، لأن الأدب ، بل المعنويات جميعها ، هي ثمرة الأوضاع المادية والجهد المادي أوهي ، كما قال بعض الفلاسفة ، البناء الأعلى للمجتمع في حين أن الوضع الاقتصادي هو البناء الأدنى . والترزلق الذي يصيب هذا البناء الأخير لا بد أن يحدث أثره في البناء الأعلى ولو بعد حين . فنحن إذا قلنا : إن الشجرة هي أصل الثمرة فننصف أن ينسب إلينا الاحتفال بالأولى على حساب الثانية ، والغفلة عن أن الثمرة ، لا الخشب والورق ، هي اسمى إنتاج الشجرة . على أن المغرضين المتعسفين يصرون على تحوير ما نقوله ليجدوا بذلك ثغرة لنقده . فنحن في نظرم نولي الأولوية لماديات الوجود ، بل نخضعها بالاحتفال والإكبار على حساب معنوياته .

وعند ما ترعرعت التجارة والصناعة في أوروبا إبان العصر الحديث ، وجادت على مزاولها والمشرفين عليها بالربح العميم ، تكونت من هؤلاء طبقة وسطى ظلت تجنى الأرباح ، وتزداد غنى ، وتتكاثر عدداً ، وقد دفعها الرغبة في تنشيط ذلك الازدهار الصناعي والتجاري إلى تسخير العلم لبلوغ هذا الغرض ، فشجعت علوم الميكانيكا والرياضة والجغرافيا والفلك ، وأسفر ذلك عن قيام صرح عمراني من نوع جديد ، وعن كشف بحار وقارات جديدة ، ففتقت الأذهان بفعل المعارف الحديثة ، وما تولد عنها من أفكار ومعان مستجدة ، وأدنى ذلك كله إلى ازدياد وعي تلك الطبقة ، واتساع معرفتها ، واشتداد شعورها بقدرتها ومقدرتها ، فأنتفت أن تظل خاضعة لسادتها الأشراف العاطلين من أية مبررات تؤهلهم للسيادة وجاهدت في سبيل الخلاص من ربقتهم ، واحتاج جهادها إلى مؤازرة الفلاسفة والأدب ، فلبى الأدب والمعاصرة نداءها فكان ازدهارها الذي أصبح نبراس الحضارة الحديثة .

وقد ساعد التقدم الاقتصادي الذي زحف من أوروبا إلى مصر منذ أوائل القرن الماضي على تكوين طبقتنا الوسطى التي أقبلت على الأدب ، وعملت على نموه حتى كانت كذلك نهضتنا الأدبية الحاضرة .

على أن ما تقدم لا يشير إلا إلى الدور الذي يلعبه التطور الاقتصادي في ظهور الأدب وتطوره ، وإذا كان لا يشرح لنا الرأي الذي صلدنا به هذا البحث ، أي لا يشرح لنا تكيف الأدب آخر الأمر بأوضاع عصره الاقتصادية فإنه يعمد لشرحه على الأقل .

• • •

ظهرت ملامح الأدب والفن أول ما ظهرت في الانبثالات والطقوس والنقوش الدينية التي ابتدعتها الكهنة في العصر البدائي لاسترضاء الآلهة أو القوى الخفية التي تخيلوا وجودها متربصة لهم ، ومتحكمة

والبدائي ، فالسلطة التي يمارسها شيخ القبيلة كانت شبيهة بسلطة رب الأسرة ، وأفراد القبيلة يتعاونون على توفير الرزق ودرء المخاطر ، فلا منافسة بينهم ولا صراع . كانوا يوحّدون قواهم لمصارعة الطبيعة بوسائلهم البدائية في سبيل البقاء ، ولم يكن أدبهم ، وهو لا يتجاوز الإبهال لاسترضاء قوى الطبيعة الغاشمة ، إلا وسيلة من تلك الوسائل .

وكثيراً ما دحا الوضع الاقتصادي لبيئة بعض القبائل إلى نشوب القتال بينها . ولنا في تاريخ العرب قبل الإسلام أصدق شاهد على ذلك ؛ فقد ضاقت عيون الماء والمراعى والواحات بالقبائل العربية بعد تكاثرها ، وتعدّد بطونها وفخوذها ، ودب النزاع فيما بين تلك العشائر على موارد الماء ثم تطور ذلك النزاع إلى حروب ظلت تمتد رقعة ، وتشتد أواراً إلى أن حاه الإسلام فبني من تلك القبائل أمة موحدة . وإذا رجعنا إلى شعر الجاهلية نجد أن أغلبه لم يستوح إلا أطراف الرماح والسيوف التي لم تنهش الصدور ولم تطع بالرءوس إلا مدفوعة بضغظ الوضع الاقتصادي . فالشئائل والذائل التي زخرت بها قصائد المديح والنسيب والثرثاء والهجاء في ذلك العصر لم تبرز وتنتضح إلا من خلال الكرّ والفرّ في ساحات النزال ، ولم يمجدها الشعراء ويخلعوا عليها أبرع المعاني إلا لأنها تحقق للقبيلة النصر ، وتعينها على تحقيق أهدافها . إن ذلك الشعر الذي أشاد بصفات الشجاعة والروءة والنجدة والكرم والطهر ، والتفاخر بها على الأعداء إنما استمد معانيه من صفات الفروسية التي لم يكن ليقدّر لها الظهور والانتلاف ، ويقدر لذلك الشعر أن يستمد معانيه منها ، ويزداد بها غنى ونماء ، لولا تلك الحروب الطاحنة التي أشعلها النزاع على عيون الماء ، وكثيراً ما جدّها التفاحش بصفات الفروسية نفسها أو الاستمساك بأصولها والقيام بواجباتها .

وعند ما أعقب العصر الزراعى العصر القبلى ، واتسع نطاق الأرض المزروعة ظهر كبار ملاك الأرض الذين

يخطئ من يفسر قولنا بأنه يعنى أن الأدب يرتبط كل الارتباط بالتقلبات الاقتصادية ؛ فالمستوى الأدنى لا يرتفع ولا ينخفض متأثراً بضمخامة ميزانية الدولة أو ضآلتها ، ولا يجارى أسعار السندات والأوراق المالية صعوداً وهبوطاً .

إن التحولات التي تطرأ على البناء الأدنى للمجتمع ، وهو وضعه الاقتصادى كما قلنا ، لا تحدث أثرها في بنائه الأعلى المعنوى ، والأدب ركن من أركانه ، إلا بعد أن تؤثر في سائر تلك الأركان ، أى بعد أن تحدث تحولاً في نظام حكم ذلك المجتمع وفي وضعه الاجتماعى ، وفي معتقداته وتقاليده ، وبذلك لا يكون تأثير الاقتصاد في الأدب آلياً تلقائياً مباشراً .

إن التغيير الحاسم الذى يصيب الوضع الاقتصادى يسفر عن تغير نظام الحكم ، ويظهر طرفة جديدة أكثر تقدمية وأصح وعياً ينتقل إليها السلطان ، فتبادر إلى سن القوانين ، وبث المعتقدات الجديدة التي تحمى النظام الجديد الناهى . وهذه القوانين والمعتقدات تضع الحدود والقواعد للسلوك ، فتفرق بين العمل القويم والعمل غير القويم ، وتحدد مفاهيم الفضائل والذائل ، وأصول العدالة الاجتماعية ، فتكيف بذلك الضمير الإنسانى ، ولكن المعتقدات الجديدة لا تسود وتسيطر آخر الأمر على العقول والضاير إلا بعد صراع يدور بينها وبين المعتقدات القديمة ، فتنبثق من معمار ذلك الصراع أفكار وحجج ومعار يتنزع بها كل من الفريقين المتنازعين ، وحينذاك يتغنى الشعر بلحرن منها يرفع مستواه ، ويغير اتجاهه ، وتعرف القصة من مشكلات ذلك الصراع ، ومن فوائجه وانتصاراته ، فتفتى بذلك هي أيضاً ، وتتطور في مصاعد الرقى .

كان نظام الحكم القبلى بسيطاً في العصرين الممحي

النحت ليوفر للأرواح الأجساد التي تؤويها . ولكن الفن والعلم ظلا في خدمة الأمراء والسادة الأشراف ، فهؤلاء هم الذين يعودون إلى الوجود حتى بعد أن تنقطع أوصالهم لرباً ، وتلورها الرياح في مختلف الأصقاع . . .

ولعل مصر القديمة كانت أول بلد عرف النظام الإقطاعي ، فقد ظهر فيها أمراء الإقطاعيات التي ظل بعضها ينضم إلى بعض بفعل الغزو المتلاحق حتى انقسمت مصر إلى إمارتين : إمارة الوجه البحري ، وإمارة الوجه القبلي ، ثم استطاع « ميتا » أن يوحدهما ، وينصب نفسه فرعوناً لمصر بأسرها . وقد ظهر أدب بدائي في عصر أولئك الأمراء الأول حاول توطيد سلطانهم بث فكرة تبعية الشعب للأمير ، وجوب العمل مسخراً في سبيله على أساس أنه مالك الأرض ومن عليها ، وأنه وليّ النعم ، وانتشرت بين الفلاحين أغان تؤكد ذلك المعنى منها : « أسرع يا سائق الخراف . . . انظر فالأمير يقف ويرقب »

ومنها : « السماء تعمل وفق رغباتنا ما دمتا نعمل للأمير » .
ومنها : « أيها الثور ، احرس لنفسك ، فالتبن لك ، والحبوب لصادتنا » .

ويبدو من الأغنية الثانية أن قدماء المصريين وجدوا في كنف الأمير حماية لهم من غضب السماء ، تلك الحماية التي اغتصدها أجدادهم القبليون الأوائل . . . وكانت الأساطير المولدة في ذلك العصر من الخرافات القبلية لاتزال « كروكية » التصميم متفككة البناء ، على أنها ظلت تنمو وترعرع وتحل بالرموز والمعاني التي ابتدعها العقل المتزايد الإدراك بتأثير الحياة الاجتماعية الجديدة الغنية بمشكلاتها وتجاربها والدروس المستمدة من تلك المشكلات والتجارب .

وإذا فر العصر الزراعي لجمته استقراراً لم ينعم العصر

لم يتوانوا عن مضاعفة أملاكهم بالمضي في استصلاح الأراضي البائرة ، أو بالإغارة على أملاك غيرهم . وقد أسفرت حروبهم التوسعية عن تكون طبقة من عتري الحرب عرفت باسم « طبقة الفرسان » أو « طبقة الأشراف » ولم تقتصر مهمة تلك الطبقة على خوض حروب الغزو ، ولكنها عملت على توطيد سلطان الإقطاعي الكبير ، وبادلته المنافع والامتيازات ، فأحاطته بمظاهر الإكبار والإجلال ، ونادت به أميراً متسلطاً على الرقاب ، وفازت منه مقابل ذلك بألقاب الشرف ، وبامتيازات رفعتها عن مستوى سائر البشر . فانقسمت مجتمعات العصر الزراعي في مبدأ أمره إلى طبقتين : طبقة الأشراف ذات السيادة ، وطبقة الأتقان التي تفلح الأرض ، وتزاول الصناعات البسيطة ، وتخضع لسلطانها الأشراف خاضعة لم خضوع العبيد ، وقد نشأت في ظل هذا النظام الجديد الذي قضى على النظام القبلي وحل محله - تقاليد ومعتقدات ومثل فكرية تلائمها وتثبت أركانها . واصطلح الأدب بنمجيل التقاليد المستحدثة ، كما عكس تلك المعتقدات والمثل الفكرية في الملاحم والقصص والرسائل .

ولكن معتقدات العصر القبلي لم تندثر في العصر الزراعي دفعة واحدة ، فالبدائيون كانوا يعانون هم مشكلتين أساسيتين : مشكلة الغذاء والمأوى ، ومشكلة الموت . فإذا بالزراعة تخفف من حدة مشكلة الغذاء ، ولكن معضلة الموت ظلت بغير حل ، وأنى تثبيت الناس بالبقاء التسليم بأن الموت نهاية الحياة ، وظل التفكير في مآل الإنسان بعد الموت يشغل البال كما حدث في مصر القديمة ، وتكاثر عدد الكهنة والكتاب الذين أتاحت لهم الظروف الاقتصادية الجديدة أن يتمتعوا بأوقات من الفراغ يصوغون فيها القصص والروايات الأسطورية التي تبث الأمل في عودة الأموات إلى الوجود ، وتوطدت المعتقدات بأن الموت يصيب الجسم دون الروح التي تظل حية تبحث عن جسم تنقمصه ، وأسفرت عن نشأة علم التحنيط وفن

أدت هذه الخطة في أول أمرها إلى تحقيق بغيته ، ولكنها أسفرت بعد حين عن نقيض المقصود منها ، فالقوة التي أيد بها فرعون لتأييده ، علمت عند ما فاق سلطانها سلطانها على تقويضه . وتمكن الكهنة ذوو النفوذ على مر الأيام من طرد الجالس على العرش والحلول محله ، وتكوين أسر حاكمة جديدة . وتوالت الحروب في سبيل تلك الغاية ، وفقد الجالس على العرش قدراً كبيراً من هيئته وسلطانها ، وتضخمت في هذه الأثناء الطبقة الوسطى التي كانت تضطلع ببناء الأهرام والقصور والمعابد والمباني والسفن التجارية ، وبإنتاج مختلف السلع التي احتاج إليها أولياء الأمور ، ففعل أفرادها مناصب الحكومة ، واحترفوا التجارة وأشرفوا على الإنتاج الصناعي ، وقازوا بالجانب الأكبر من أرباحه ، وتضاعف عددهم أضعافاً ، وازداد غناهم ، وصاح بهم ضعف الأسر الحاكمة ، وصراعها في سبيل الحكم - على سرعة التمازج وازدياد النفوذ ، وأغرام الكسب الوفير بمضاعفة نشاطهم ، والقيام بالمشروعات الزراعية والصناعية المحددة . وشجعوا العلم ليعينهم على تذليل الصعاب القائمة دون تمهيد تلك المشروعات ، فلما علم الفلك حتى أمكن الوقوف بدقة على أوقات فيضان النيل ، ومواعيد زراعة المحاصيل المختلفة ، وتقدمت علوم الهندسة والميكانيكا والرياضة ، فساعدت على تقدم العمران وارتفاع مستوى المعيشة ، ونشأت صناعات زراعية مستحدثة ، وأدخلت التحسينات على ما كان موجوداً منها واستخرجت كميات كبيرة من الخمر والجلود لإبهاج الأغنياء الجدد ، وكثرت حفلات الشراب والرقص ، ولم تلبث هذه الوفرة من الغنى والمتعة أن أنست تلك الطبقة الخوف القديم من الجوع والموت ، فانصرف أفرادها إلى التفكير في الحياة بدل التفكير فيما وراءها ، واغترفوا من خيراتها دون الاهتمام بما تحبته الأيام .

وقد صور الأدب حياة تلك الطبقة ، وعبر عن ميولها ومعتقداتها . وفيما يلي أمثلة من شعر ذلك العصر ، منقولة

القبلي بمثابة ، فقد كانت للزراعة آفاتا ، وللطبيعة تقلباتها الجوية غير الملائمة ، وللتليل فيضانه المنذر بالويلات وتماسيحه وأفراسه ، وللأهوية المستبددين بطشهم وجبروتهم ولم يكن للناس وقتئذ قبيل يلدو تلك المظالم ، وحماية أنفسهم من تلك الكوارث التي لم يدركو كنهباً ومسبياتاً ، فظلوا يعانون بعض مخاوف العصر القبلي . ولا عجب إذا أخرجتهم ظروفهم هذه إلى آلهة وفراغة وأمرأ ليعينهم عليها ، وإذا راجت بينهم الأغاني والقصص الأسطورية التي تنفي بالآله هؤلاء السادة ، فتشغل المغبونين عن التناقض القائم بين مصالحهم ومصالح من يستبدون بهم ويغيثونهم .

• • •

وعند ما ازداد ثراء مصر بتوحيدها وتبعيتها لحكومة واحدة ، كان طبعياً أن ينسب الفضل في ذلك إلى فرعون ، وأن تخصص القصص الأسطورية وغير الأسطورية بالتبريل والتكريم ، وأن تبلغ في وصف فضائله وأفعاله حتى تنهى إلى تأليهه . فالخبريات تتدفق على عمامه من بين أصابعه ، والألم تخضع لمصر خوفاً من بأسه ، والنيل يجود بالماء ليظفر برضائه ، وهو ركن العدل ، وحامي الحسى ، وهو منزّه عن كل رذيلة ، ومبرّر أمن كل عيب ، ومن أمثلة الشعر الذي كان يصاغ له :

« فرعون يمجج ، ويفتح لم الأمصار ويرتفع .

هو كالخمس في الأسوار .

هو ملجأ ، هو ملاذ .

هو كالظل ، كالنبات الربط ،

كرابوة دافئة ، كصخرة تصد الرياح . »

واعتمد فرعون على الكهنة لبث العقائد التي تزيد نفوذاً ، ولصياغة الأساطير التي ترفع قدره ، وتبرر تسلطه على الرقاب ، فأقطعهم الأراضي الشاسعة ، وبني لهم المعابد والأديرة الضخمة ، وعمل على رفع مكانتهم وتقوية نفوذهم بدوره حتى يصبح لتعابهم التأثير المرتجى . وقد

من كتاب « مصر والحياة المصرية القديمة » تأليف
« إيمان » وترجمة الدكتور « عبد المنعم أبو بكر » :

« ثلاثي الأجساد وتنفى

بينما يمتد شربها من عهد الأجداد ،

والألق (الملوك) الذين عاشوا في الأزمنة النابرة

يستقرون في أهرامهم .

وكذلك الأشراف والأجناد .

ماذا حدث لهم ؟ كيف حالهم ؟

لقد تهافت جدرانهم وصارت كأن لم تكن .

ابتهج ، ودع قلبك ينسى . . . » .

وما يدل على تغير المعتقدات القديمة :

« وضع الطبيب على رأسك ، وتعل بأنفك الخياط ،

ابتهج ولا تمنع قلبك يقنط .

أنجز أعمالك على الأرض ، ولا تمذب قلبك

احتفل باليوم السيد ولا تشيع ،

قلن يسبح لأحد أن يأخذ متاعه معه ،

ولا أحد من ذهب يموت . . . » .

. . .

والشعر التالي يؤكد المعنى المتقدم :

« إذا فكرت في الدفن فهذا شيء مهزّن .

فك أن تصعد لترى الشمس .

فانتع اليوم السيد وانس الأحران » .

. . .

وفيما يلي تصوير لإقبال تلك الطبقة على المتع التي

أتيحت لها ، ولتزوّدتها منها في اندفاع ونهم :

« أعطيت ثمان عشرة أكية من البيلي .

انظري . . . إلى أحب أن أشرب حتى أعمل ،

فصوى جاف كالقش . . . » .

. . .

وهذا نموذج آخر من هذا الشعر :

« في صحتك . . .

أشرب حتى تشعل ،

واحتفل بهذا اليوم الجليل .

لا تضيّع ذرعاً بالبرور . . . » .

. . .

كانت هذه الطبقة « البورجوازية » النامية تصارع
أمرأ الإقطاع وسادته ، وتزحزحهم عن ميدان النفوذ
والسلطان شيئاً فشيئاً وتحل محلهم ، وقد وصف الأديب
الحكيم « إيبور » ذلك الصراع في رسالة وجهها إلى فرعون.
ونحن نقتبس فيما يلي أجزاء منها منقولة من المرجع السالف
الذكر :

« امتنع الناس عن دفع الضرائب ، وفككت أمتار المعابد وانقصرت
الملكي ، وانقلبت أوضاع المجتمع رأساً على عقب . ينزع الأشراف ،
أما المملعون فأصبحوا في سجة . وأولئك الذين كانوا يرلنون في الثياب
أصبحوا في أحمال بالية ، وأصبح الفقراء يتلون كل شيء ، وأصبح
الذي كان يستعبد جرة ماء يشرب الخعة القوية والذي لم يكن
يملك رقيقاً يملك غزناً للقلل . والذي لم يكن عنه ثور واحد
يملك الثيران . . . »

« لذلك الحكمة والبصيرة والعدالة ، ولكنك تترك الفساد ينتشر
في الأرض ، وكذلك غشوا المتعاطرين . . . ألا ترى كيف يضرب
بعضهم بعضاً ؟ لقد كذبوا عليك ، فالبلاد تشعل ، والناس
حل شفا الملاك . وهذه السنوات كلها سنوات حرب أهلية » .

. . .

هنا هو وصف الحكيم الملكي النزعة لصراع الطبقة
الوسطى التي أسهر ازدياد الثراء عن نموها ، ثم أسفر نموها
بلورها عن ازدياد جديد في الثراء ، وأدى تضخم نفوذها
إلى تطور سريع في الوضع الاقتصادي أوشك أن يقلب
النظام الإقطاعي إلى نظام رأسمالي ، وتوطدت معتقداتها
ومثلها الفكرية بتوطد نفوذها ، وتأثر الأدب بتلك
المعتقدات والمثل ، وبالصراع الدائر بينها وبين خصومها ،
وسلك معها طريق التطور .

ولم تكف الطبقة المتوسطة أثناء صراعها المذكور عن
استئثار الطبقة الدنيا ، وتحريضها على طبقة السادة ،
مستعينة بها على تحقيق طمعها في السيادة المطلقة ،
فشجعت الشعراء والأدباء على نظم القصائد ، وصياغة
الرسائل ، وحلب القصص التي تجسم مظالم الأمراء وسادة
الأرض ، وتصور ما يعانيه الشعب من ضنك وعوز ،
وتستنهض لهم لرفع الحيف ، وإحقاق الحق ، ومعالجة
الأمر بميزان العناية ، وقد زخرت بالأمثال والحكم والمعاني

جيوشهم بالأسلحة والعتاد ، ولتنشط التجارة ، وتوفير لهم المال ، وجعلوا شعوبهم متوثبة للهوى ، مقبلة على تلبية المطالب ، وكان ذلك فاتحة الازدهار الصناعي في أوروبا الحديثة .

• • •

كان فقر أوروبا الزراعى ، وعدم تمتعها بالاستقرار الذى وفره وادى النيل للمصريين سبباً فى نشاطها التجارى والصناعى ، أو حافظاً له ، وقد تكونت فى بلادها طبقة وسطى ، كنظيرتها المصرية القديمة ، أشرفت على الصناعة والتجارة ، وازدادت عدداً وغنى بتقدم الأعمال الصناعية والزراعية حتى فاقت ساداتها الأشراف ثراء وخبرة وعلماً ، وطلع من بينها الحكماء والأدباء والشعراء الذين هاجموا معتقدات عصر الإقطاع وقتدوها ، وناقشوا نظام الإقطاع نفسه ، وسلطة الملك ، ودلوا على أن الأمة مصيرها لا المياه ، وواصلوا مناهضة ذلك الحكم الجائر ، وتحريض الشعوب عليه . متأثرين بسورة طبقهم ومؤثرين فيها حتى عقد انتصر لثلك الطبقة ، ففازت بالسلطان ، وقضت على نظام الإقطاع . وأقامت نظام الحكم الرأسمالى الذى أدى فى أول عهده إلى دفع التقدم الصناعى للأمام . وبقيام ذلك الوضع الجديد ، وفوز الطبقة الوسطى بالعلبة والسيادة فازت معتقداتها ومثلها كذلك على المعتقدات والمثل المتداخلة المتوارية ، وحلت محلها ، وتأثر الأدب بالاتجاهات الفكرية المنتصرة ، وولدت معانيه الأدبية منها ، وأمست الحياة الجديدة بما فيها من مباحج ومشكلات — بموضوعات طريفة ، وفتحت له آفاقاً فكرية لاهل له بمثلها ، فجذدت شبابه ، وأكسبته ثراء ورواه لم يكونا له من قبل ، فكان لها الأثر الأكبر فى تطويره وتكييفه آخر الأمر

• • •

وقد اشتد التناقض بين مصالح تلك الطبقة ، والقوى العاملة المستخرجة لخدمتها ، واشتعل الصراع بين

المستمدة من أوضاع زمانها ، ومن خبرة أهله ، ففقط تأثيرها فى الناس ، وإذا كانت فى أصلها تابعة من سطح الناس على الطبقة التى تستغلهم ، فقد عادت فائزت فى ذلك السخط حتى أجمعت ، وحتى قام شعب مصر بأول ثورة فى التاريخ على سادة الإقطاع .

• • •

كان ذلك التطور التاريخى يسير حينذاك طبقاً لناموسه الطبيعى ، ولم يوقفه إلا قوة ديناميكية خارجية هى غزو الغزاة للبلاد ، واحتلالهم أراضيها ، وغيبتهم بأوضاع حكمها ، ولولا ذلك لأدت سنة التعاقب الطبقي إلى تحقيق حضارة فى مصر منذ صلب التاريخ شبيهة بحضارة عصرنا الراهن .

أما الإقطاع فى أوروبا فلم يكن نسخة طبق الأصل من الإقطاع فى مصر القديمة ، ومرد ذلك إلى اختلاف الأوضاع الاقتصادية فى هذه البلاد وثلاث ، فم يتوفر للأوروبيين الثراء الزراعى الذى وفره وادى النيل للمصريين ولذلك لم تنقطع الحروب التى دارت بين أمراء أوروبا فى سبيل غزو الأراضي الخصبة ، وأدت تلك الغزوات المتلاحقة إلى القضاء على الإمارات الضعيفة وصم أملاكها إلى الإمارات المنتصرة ، ثم انتهت بانشاء الإمبراطورية الرومانية . ولكن هذه الدولة تضعفت بعد تضعفها بصراع الأمم المضمومة إليها فى سبيل التخلص منها واسترداد استقلالها ، ثم قام نزاع بين الإمبراطور والبابا بسبب تنافسهما على السلطان ، وعمل كل منهما على النيل من الآخر وإضعاف سلطته ، فتضعف نفوذ كليهما ، وضعفت شوكتهما ، وتراخت قبضة حكومة رومة ، وتمكنت الأمم التواقفة إلى الاستقلال من الانفصال عنها ، والغزو بحريتها ، ونفت هذا التحرر روحاً جديدة فى الشعوب التى فازت بأمنيتها وأنشأ كل منها إمارة مستقلة . وأهم الأمراء الجدد يتوطيد مكاتهم ، وإعلاء شأنهم ، فاستهضوا الصناعة لتسد مطالب الأبهة وإحياه ، وتعد

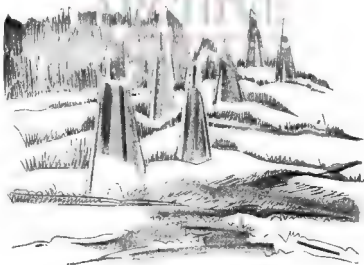
ويتكيف به ، ويتحلى بإهاب طريف بعد إهابه الذى
أخلق .

• • •

قال جون فريشيل فى كتابه : « الأدب والفن فى ضوء
الواقعية » ما يأتى :

« إن العامل الاقتصادى ذا الأثر الأقوى فى نهاية
الأمر ، لا يؤثر فى الأدب والفن تأثيراً مباشراً ،
فإن أثره لا يظهر إلا بعد تحولات متعددة . . . »
ولكن ذلك الناقد القياسوف لم يشرح لنا تلك
« التحولات » التى أشار إليها ، فلعن شرحنا المتقدم
يبقى بعض الضوء عليها .

الطرفين ، وازداد سخط الشعوب على الاستغلال الرأسمالى
الاستعماري ، ولم يعد ذلك النظام — بعد تعرضه للهزات
الاقتصادية العنيفة ، ومناهضة الشعوب له ، واستفحال
التناقض القائم بين مصالح المستغلين وبين مصالح
من يستغلونهم — صالحاً لتوفير ظروف التقدم التى أتاحتها
فى أول عهده . فأخذت الاشتراكية تغزو معاقه ، وبدأ
بعض الأدباء الواعين لهذا التحول يصورون الصراع الدائر
فى سبيله ، ويتناولون مشكلاته فى قصصهم وقصائدهم ،
ويفضحون الوسائل الاستغلالية ، ويعبرون عن المعتقدات
والمثل الجديدة ، وعرفت مصر فى العهد الأخير ، بعد
العلوان الاستعماري عليها ، ألواناً من الشعر المتأثر بذلك
الاتجاه ، وهكذا أخذ الأدب يترسم خطا التطور الحديث



جوان رامون خيمينيز

بمقاطعة « ولبه » Huelva الأندلسية ، وتلقى العلم على أيدي الآباء اليسوعيين « بقادش » ، ثم بجامعة « إشبيلية » .
وظهرت بواكير إنتاجه منذ عام ١٨٩٦ . إذ كان قد بدأ منذ ذلك الحين يغترف من الأدب الأسباني : قديمه وحديثه ، ويُقبل في شغف على الأدب الرومانتيكي الألماني والقرنسي ، وما لبث أن استهواه « روبين داريو » Ruben Dario ، ذلك الشاعر الأسباني — الأمريكي المجدد الذي أضفى على الأدب الأسباني لوناً جديداً يلده عليه المذاهب الرمزية الحديثة في الأدب التقليدي القديم ، فأعجب به خيمينيز وتأثر به تأثراً ملحوظاً . وقد قرأ خيمينيز أيضاً لأعلام الرمزية الفرنسية أمثال « هنري دى رينيه » Henri de Régnier و« مورياس » Moréas ، و« زورود » من الأدباء الإيطاليين المحدثين أمثال « دانويزيو » D'Annunzio و« كاردوشي » Carducci ، كما قرأ لكبار الشعراء الإنجليزى كشكسبير Shakespeare ، وشلى Shelley ، و« برونيج » Browning ، وبهذا اتسع أفقه ، وغزرت معارفه وهو بعد في فجر حياته الأدبية .

• • •

وفي عام ١٩١٦ قام « خيمينيز » برحلة إلى الولايات المتحدة ، تعرّف خلالها إلى « زنوبيا كامبروبي » Zenobia Camprubi التي سرعان ما أصبحت زوجته ومساعدته في ترجمة آثار الشاعر البغالى الكبير رابيندرانات طاغور . وكان قد ظهرت لخيمينيز قبل ذلك دواوين شعر كثيرة ، غير أن رحلته إلى أمريكا هذه هي التي أوحى إليه بأول دواوينه الحافلة بالشعر الرصين الدال

جاء في البرقيات الواردة من استوكهلم في ٢٥ من أكتوبر الماضي النبأ التالي :

« قررت الأكاديمية السويدية منح الشاعر الأسباني «جوان رامون خيمينيز» جائزة (Juan Ramon Jimenez) نوبل للأدب » ، لما أنتجه في اللغة الأسبانية من شعر وجداني يعتبر مثالا رفيعا للروحانية السامية ، والفن الصافي » .

وقد قال المسيو « أويسترلنج » Oesterling ، سكرتير الأكاديمية السويدية ، في هذا الصدد : « إن التفكير الدائب للبحث عن المثل العليا هو أول المميزات التي جعلت من « خيمينيز » ألم أولئك الشعراء الذين فكّر ألفريد نوبل في مساعدتهم ومكافئتهم . في شعره تتجلى أرفع تقاليد الأدب الوجداني وأسماها في أسبانيا ، واختصاصه بجائزة نوبل ليس تقديراً له فحسب ، بل هو أيضاً تكريم للشاعرين أنطونيو ماشادو Antonio Machado وجارثيا لوركا Garcia Lorca اللذين أخذوا عنه معترفين بأستاذته القلدة في هذا الميدان » .

وقد أثار هذا الخبر موجة من الغبطة والسرور في العالم الأسباني ، إذ أن هذا الأديب العظيم يستمتع بتقدير أقرانه من الشعراء ، ويظفر بإعجاب عجي الشعر منذ سنين طوال لا في وطنه ضحيب ، بل في أقطار أمريكا اللاتينية كلها ، وإن كان حتى الأمس القريب مجهولاً لدى جمهور الأمم الأخرى .

• • •

ولد « جوان رامون خيمينيز » بمدينة موجير Moguer

على بلوغه درجة النضج ، وهو ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » *Diario de un poeta recién Casado* . ومنذ ذلك الحين أخذ نجم الشاعر يعلو ، وبدأ اسمه يتألق ويلمع ، ويفرض نفسه يوماً بعد يوم كأديب قد موهوب حتى أصبح زعيماً للمذهب في الشعر الوجداني واسع الانتشار في العالم الأسباني ، واستمرت زعامته رديحاً طويلاً من الزمن .

• • •

وقد بدأ « خوان رامون خيمينيز » حياته الأدبية مع جيل ١٨٩٨ ، ذلك الجيل المجد الذي تدنن له أسبانيا بأدبها الحديث ، ومجدها الأدبي العظيم الذي كانت قد فقدته منذ العصر الذهبي . وقد جاءت هذه النهضة خلال فترة عصيبة من تاريخ أسبانيا ، بعد ضياع آخر مستعمراتها ، وقد أوشكت أن تتردى في هاوية حالكة السود من اليأس والتشاؤم . ولولا أن قصص الله لاجيلاً قتيلاً من الأدباء ، هبوا ليعيدوا إليها ثقها بأبنائها . وإيمانها بالمستقبل ، فقامت كوكبة من الأدباء ، أمثال « تورين » *Astorin* — واسمه الحقيقي *Juan Martinez Ruiz* ، و « ميغيل دي أونامونو » *Miguel de Unamuno* ، و « أنطونيو ماتشادو » *Antonio Machado* ، ثم « خيمينيز » . فقامت هذه الكوكبة تنادى بإحياء الخصال التقليدية العريقة التي اتسم بها الأسبان الأوائل ، وهشيب بالشعب أن يتخلل عن « الفردية القوضوية » ليتجه بحواسه نحو الخلق والعمل على رفعة الوطن .

غير أن ما جاد به الشاعران الأخيران ماتشادو وخيمينيز كانت قيمته أدبية أكثر منها إصلاحية . وكان من شأن القلق البالغ الذي ساد الأذهان في هذه الآونة أن نشأت موجة من الرومانتيكية القلقة ، والوجدانية النجلة ظلت تسود الشعر فترة من الزمن .

وقد قبل عن جيل ١٨٩٨ : إن أهم ما حققه من كسب في باب الجمال الأدبي هو الكشف عن روعة

مناظر قشتالة الطبيعية ، غير أن خيمينيز أضاف إليها حساسية الأندلسية ، وكل ما كان يخلج في نفسه من ذكريات عربية ورقة أرستقراطية ، وعهد إلى تحويلها فأضنى عليها طابعاً جاداً بعيداً عن أسلوب القصة (anecdote) .

وكان خيمينيز عندما عمد إلى إدماج هذه المشاعر والأحاسيس في النزعة الحديثة التي جاء بها « روبرين داريو » ، وعندما عمد إلى انتاج نهج « فيرلين » *Verlaine* في موسيقيته — كان يرى إلى أبعد من ذلك : إلى البحث عن الروحانية . وإن ألميته التوافق الدائبة السعي وراء الإبداع والكمال هي صاحبة الفضل الأول في تشييد ذلك الصرح العظيم من الإنتاج الأدبي الرائع ، وكانت هي السر فيا جادت به قريحته من خصوبة خارقة مبدعة .

• • •

هذه « بتقييم رادب » خيمينيز « قسمين متباينين ينبع كل منهما فترة من حياته وتطوره . فالقسم الأول ما ظهر له من أشعار حتى عام ١٩١٦ أى قبل ظهور ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » ، وقد أصدر خلال هذه الحقبة مؤلفات أربت على خمسة وعشرين .

ومن الجلي أن خيمينيز كان متأثراً في أول عهده تأثراً ملحوظاً بروبيرين داريو ، وبشعراء الرمزية في فرنسا ، فاستمت بواكير شعره بطابع حزين اتخذ أحياناً مظهراً كئيباً حالكاً من التشاؤم . غير أنه بتطاول الزمن أخذ شعره يسمو ويزداد عمقاً ، واتسعت نظرته إلى الكون ، فجدت الطبيعة والكائنات ، وارتقى بأسلوبه حتى غدا رصيناً صافياً ، وبعبارة أخرى أصبح خيمينيز يوماً بعد يوم أكثر إدراكاً لأسرار مهنته ، وأعظم قدرة على صياغة مادة شعره وتكييفها حتى رسخت أقدامه في ميدان الأدب وغدت قصائده أكثر غوصاً وتعماً ، تنسم بمزيج عجب من الرضا والصفاء الروحي ، والنظر بعين الخوف والقلق

الشعر غزيراً، وكان آخر ما أخرجه قبيل رحلته إلى أمريكا ديوان عنوانه « قصائد روحية » Sonetos Espirituales (١٩١٧) تفيض بمعاني الحب ، والوفاء ، والتأمل يكمل بها الشاعر مغامرته الوجدانية التي أملت عليها الوحدة ، الوحدة التي يتخلل عنها الحب للفن .

وفي هذا الديوان قصيدة بعنوان « العدم » La Nada تكشف لنا عن « خيمينيز » وقد مسه شعور جديد من الخوف والقلق ؛ ويتجلى هذا الشعور بأوضح صوره في آخر أبيات هذه القصيدة وهو :

... أنا لست إلا فكري نفسها .

وهذا البيت صدى لرباعية الشاعر « لوب دي فيجا » التي يقول فيها :

« إلى وحدتي أنا ذاهب ،
ومن وحدتي أنا قادم ،
ذلك أنه يكنيني في غلوى ورواحي
محببة أفكاري فحسب .

...

هذا وقد ذأب خيمينيز على مراجعة كل ما أصله من إنتاج أدبي حتى عام ١٩٢٣ . فافقني بمخترله وينقحه حتى لم يبق منه سوى الجوهر الذي ضمنه الدواوين التي حوت مختارات شعره ، على أنه لم يكتف بذلك ، بل عمد بدافع من تطلعه للكمال إلى هذه المختارات محصاً لها ومنقحاً ، حتى أصبح ما بها زبدة مختاراته الشعرية .

...

وعندما أعرب خيمينيز ، فيما بعد على الملأ ، عن رغبته في التعبير عن أحاسيسه الداخلية ، وشاعره الذاتية الخاصة ، متبعاً في ذلك سبيلاً منطقياً ينأى عن تأثير المدارس المعروفة ، ولا يتقيد بأى مذهب من المذاهب القائمة — كان ذلك إيذاناً بمحدث ثورة في نفسه قامت لتفصح عن رد فعل له ما يبرره حيال كل المؤثرات القديمة .

إلى ما وراء الطبيعة ، وهي الصفات المميزة لتلك المرحلة التي يبلغها الإنسان بعد أن يتجاوز طور الشباب ، وتجرده نظرفته إلى الحياة من الأوهام الكاذبة ، وتناى نفسه عن المطامع المادية الخداعة ، وترهق في رغباتها العنيفة الملحّة . وتضاءلت في شعره الثقة بين كُنه الروح وكُنه الطبيعة ، وتقارب البعد بينهما حتى اندجا اندماجاً كاملاً انصهرت فيه أضالء القروق الخفية ؛ وقد عرف الشاعر كيف يجعل من هذه القروق غير الملحّة صوراً محسوسة إلى حد عجيب ، لما درج عليه من استعمال الاستعارات ، وما أوتي من قدرة خارقة على التلوين Chromatisme ؛ فهو يمثل السكون في لون البفسج ، والسواد في الريح ، والبياض في العطر ، فيقول : « سكون بنفسجي ، ريح أسود ، عطر أبيض ، الخ ... » . وغالباً ما يتناول تلوينه في هذه الحال رؤى روحانية تتخللها لذات سما بها عن عالم الحس ، كما يتضح هذا في الأبيات الثلاثة الآتية من ديوانه كآبة « Mélancolie » (١٩١٠ - ١٩١١) :

« السماء كلها زرقاء ، والوجه ناصع البياض .
من الألوان تتألف الحياة . والتشيد القسود
لحن غير مدرك من النور يعبر الشفاء » .

...

والحق أن جوان رامون خيمينيز ملك ناصية فن الإنشاء الذي تتعاون فيه الحواس ، وتحدد ، لتعبر عن حالة نفسية محددة .

ونستطيع أن نقول إن أهم ما يمتاز به آثاره خلال الفترة الأولى من حياته هو الإحساس بشاعرية الطبيعة وموسيقيتها ؛ وقد كان لتأملات خيمينيز في الطبيعة طوال خمسة عشر عاماً الفضل الأول في توطيد أقدامه في عالم الشعر ، وشحن ملكة الإبداع عنده .

...

وقد أصله « خيمينيز » خلال هذه الحقبة تنابجا من

مادة شعره الذى أضحى أكثر تجرداً ، لا يصدر عن شيء إلا بعد جهد متواصل من التأمل الناضج ، والتفكير العميق ، وغدا الشاعر ولا هم له سوى أن يجعل شعره أكثر مسaire للقطرة ، وأعظم يسراً حتى يكون في نصاعته ووضوحه أكمل ما يكون ، تحيط به حالة من التجديد المطلق ، والثناء العام . ويعرب الشاعر عن رغبته في الأبيات الآتية :

أيها القلب ، ما أعظمها متعة عندما
أززع عنك يوماً بعد يوم غلافك ؛
وتجلى لي حقيقة مظهرك ،
رفيقاً ، على سجيكتك ، ممتلئاً حيوية . . .

...

وببلوغ خيمينيز هذا الطور استهل مرحلة جديدة من حياته الأدبية الحافلة : مرحلة التركيز الذهني ، والشعر المجرد . ويجعل بنا في هذا المقام أن ترجم تلك الكلمات التي تبين نظرة الشاعر إلى القيم الجمالية بياناً أكثر ما يكون وضوحاً وجلاءً ، وهذه الكلمات نجدها في أولى صفحات ديوان « صور خلود » Eternidades (١٩١٨) الذى يلي ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » مباشرة :

« أيها الفكر هبني دقة
في تسمية كل شيء !
.
ولتكن كلمتي
هى الشيء نفسه ،

بعد أن تخلقه روحى من جديد . . . »

...

وفي ديوان « المذكرات » بدأ خيمينيز يحرى تغييراً ملحوظاً في أسلوبه ونثاوله للموضوعات ، فحصر أكثر من أى وقت مضى على تنقيح عبارته ، وتهذيب معانيه . ولعل هذا التحول كان مدعاة لأسف محبى الشعر ونقاده ممن كانوا يرون في شعر هذا الأديب الموهوب الذى نفذ إلى أغوار نفسه عملاً لأرق مشاعرها وأدق أحاسيسها ، إحياء لرومانتيكية « جوستافو أدولفو بيكر - Gustavo Adolfo Bécquer » ، وبعثاً لموسيقية المذهب الحديث الذى جاء به رويون داريو ، أو تجديداً للموسيقية الموروثة عن القصائد الأسبانية القديمة المعروفة بشعر الأغاني « الرومانتيرو » Romancero ، بيد أن الذى لا شك فيه أن آثار الشاعر التي توجتها جائزة « نوبل » إنما هي تلك التي ولدت مع ديوان « مذكرات شاعر حديث الزواج » ، وهو نقطة التحول في حياة خيمينيز الأدبية .

أما وقد نهج خيمينيز نهجاً جليداً فإنه لم يعرف كلية عن الموسيقى في شعره ، وإنما قصد إلى إذابتها في

وأشعار خيمينيز التي أصلها في الفترة الثانية من حياته الأدبية تسبح بعظمة اكتشافاته الروحية ، فهو لا يرى العالم إلا من خلال تلك الإلهامات النيرة التي يشع بها عليه . وما فتى خيمينيز يخلق هذا العالم خلقاً جديداً ليكمل منه مادة عاطفة ومعرفة ، حتى غدت الطبيعة نفسها في شعره شيئاً مجرداً غير ملموس . بيد أن العاطفة التي لم تكف عن تزويد خيمينيز بمعان جديدة منحتة في الحين نفسه قدرة على التأثير في النفوس تعادل تلك التي كانت تتمتع بها أولى مؤلفاته ذات الأسلوب الأميل إلى أسلوب القصة ، بل إن قدرته على التأثير في عهده الجديد غدت أعظم شأنًا وأعمق تغلغلاً لما امتاز به شعر هذه الآونة من تجريد خلا من البديعيات والتنميقات اللغوية ، فضلاً عن عبارته الصافية البينة ، ومعانيه الدقيقة الواضحة . ويطلعنا إنتاجه الأدبي العزيز الذى أصله حتى قبيل نشوب الحرب الأهلية الأسبانية على ما بلغه شعره من صفاء ووضوح .

وقد كان من شأن اندلاع نيران الحرب الأهلية أن اضطر الشاعر إلى هجرة وطنه لاجئاً إلى أمريكا اللاتينية ، ومنذ ذلك الحين لم يقع بصره على مسكنه

أطلق عليه الكاتب « بلاتيرو » .

وقد دفع الخنن خيمينيز إلى اختيار مسقط رأسه مسرحاً لأحداث كتابه ، فجعلها تدور في الريف الأندلسي حول مدينة « موجير » Moguer القابعة على شاطئ المحيط الأطلسي ، فيتهدى « بلاتيرو » بين البيوت الناصعة البياض ، ومزارع الكروم وبساتين البرتقال تحت زرقة السماء الصافية .

وقد أحرز هذا الكتاب ، منذ نشره عام ١٩١٤ ، نجاحاً كبيراً ، وأضفى على صاحبه شهرة واسعة في بلاده ، وما زال يلاقى حتى اليوم رواجاً عظيماً ، ويترجم إلى كثير من اللغات الأخرى ، بيد أن القارئ الذي يتصفح على عجل من غير أن يعن النظر في هذه القطع الست والتسعين التي احتواها الكتاب — سرعان ما يصاب بخيبة أمل ، إذ أن أسلوبه في عرض هذه الذكريات غاية في الإيجاز ، فهي ثمرة جهد متواصل من التأمل الناضج والتفكير العميق ، أردها في لفظ مصقول وبعبارة مهذبة ، حتى لتخال كل قطعة منها أشعر منثوراً .

• • •

ولا مراء في أن خوان رامون خيمينيز أكثر شعراء هذا العصر إنتاجاً وتنوعاً ، وقد وُصف بأنه « أندلسي عالمي » ، إذ أن الأندلس تظهر على حقيقتها في أدبه المعبر عن كرم أهلها ، وما خفي من رقهم وجمالهم المادي والوديع . فخيمينيز تهتم مشاعره بحب وطنه ، وتتجاوب أحاسيسه وروح أرضه عن صدق ، هذه الروح التي تبحث بإصرار عن أعق الجذور التي هي منابع للإبداع الأدبي النضير .

• • •

وربما كان هذا الأديب المجدد المدقق في انتقاء

بمليد ، ذلك المسكن الزاخرة جذرائه بالكتب ، المزدانة غرفه دائماً بالورود ، حيث كان يطيب له أن يستقبل الطلاب والشباب من الأدباء والفنانين أمثال « فديريكو جارتيا لوركا » Federico Garcia Lorca ، و« رفائيل ألبرتي » Rafael Alberti ، و« لويس ثرنودا » Luis Cernuda ، و« جييرمو دي تورى » Guillermo de Torres ، و« لويس بونويل » Luis Bunuel ، و« سلفادور دالي » Salvador Dali فكان منزله بحق البوثة التي انصهرت فيها حياة أسبانيا الفكرية في الفترة ما بين ١٩٢٥ ، ١٩٣٦ .

• • •

وقد استوطن الشاعر في بادئ الأمر مدينة « هافانا » بجزيرة كوبا حيث واصل — على الرغم من جراح روحه ، وقلق المنفى وآلامه — نشاطه الأدبي ، فعمل على جمع طبعة منقحة نهائية لكل إنتاجه ، وأعلن عن عزيمته على أن يبقى المدافع الأول عن الشعر وحاض كيانه . ومن كوبا بعث خيمينيز إشعاعاته الثيرة على بلدان كثيرة من الثقافة الأمريكية إلى أن حط رحاله أخيراً في جزيرة « بورتو ريكو » Puerto Rico ، وظل يعمل بها ، تعاونه « زنوبيا » زوجته ، وهي امرأة كاملة تعتبر مثالا للذكاء والولاء والتضحية .

• • •

وما يجدر ذكره أنه ليس لخيمينيز من النشر إلا كتاب واحد هو كتاب « بلاتيرو وأنا » Platero y Yo^(١) الذي يتضمن سلسلة متتابعة من الفصول القصيرة ، يغلب عليها الطابع العاطفي الحزين ، بطلها حمار صغير الحجم من فصيلة أصبحت اليوم في سبيلها إلى الانقراض ،

(١) « بلاتيرو اسم أطلقه خيمينيز على حمار تدور المناقشات به وبين أشاعر في هذا الكتاب . وهو شيء شبيه بحمار الحكيم لتوفيق الحكيم .

الألفاظ وتخيرها دون أن يعاكس كثيراً بالاعتبارات الشكلية -
أكثر الشعراء الإسبان تمسكاً بتقاليد الآداب الأسبانية
القديمة ، على التقيض من شاعر مثل ماشادو : Machado
أو بالأخص من شاعر مثل «جاريثا لوركا» Garcia Lorca
وهما اللذان اغترفا من الماثور الشعبي بوفرة بالغة . وقد
أوضح خيمينيز رأيه في ذلك في المذكرة التي ألحقها
بمختارات شعره الثانية ، وضمنها ترفعه واستعلاءه على
الفن الشعبي ، وبين فيها الهدف الذي يسمو إليه بشعره
إذ كتب يقول :

«إني لا أؤمن بفن شعبي رفيع رصين ، فالفن الرفيع
المسمى بالشعبي في رأيي - لا بد أن يكون تقليداً من
غير وعي لفن راق قد اندثر . . . وأياً ما كان الأمر ،
فلإني لا أؤمن بأن يكون ثمة فنٌ للعامة ، وليس من
الضروري أن يلم الخاصة بكل نواحي الفن ، إذ يكفي
أن تمتلئ نفوسهم بإشعاعاته العميقة»

• • •

ولا ريب في أن المثل العليا لشاعرية خيمينيز وهي
النبيل والصفاء والجمال ، قد لعبت دوراً خطيراً في تجديد
الشعر الأسباني والسمو به منذ فجر هذا القرن ، واستغرق
مدة طويلة من جيل أولئك الشعراء أمثال «لوركا» ،
و «البرني» ، وغيرهما الذين يمثلون جيلاً من أغنى الأجيال
وأخصبها في حياة أسبانيا الأدبية . وهذا ما دعا الأكاديمية
السويدية إلى تنويحه ، كما سُمي بحق : «رائد الشعر
الحديث ، وعهيد العظيم» .

مؤسسة المطبوعات الحديثة

تقدم



- ٤٠ مشكلات الأطفال اليومية
ترجمة الدكتور إسماعيل رمزي
- ٣٠ فارس بني عبس « من مجموعة مكتبة
الدراسات الأدبية »
للأستاذ حسن عبد الله القرشي
- ٧٠ السيف في العالم الإسلامي « ورق ممتاز »
للككتور قائم مقام عبد الرحمن زكي
- ٥٠ « ورق عادي »
في ظلال الإسلام
للأستاذة محمود النواوي وعبد المنعم شفاقي ،
وبمجموعة قروح العفدة
- ٢٥ « التربية النفسية في فترة المراهقة » طبعة جديدة
بإشراف سيد الخادم
- ٢٥ العرب في أسبانيا
للككتور بيل وترجمة علي الخادم
- ٨٠ العالم العربي
للكتورة نجلاء عز الدين - ترجمة جمانة من
المختصين مع مقدمة للأستاذ حسن جلال العربي
- ٢٥ الوسادة الخالية « قصص قصيرة »
للأستاذ إسماعيل عبد القدوس
- ٨ إندولوجية عربية جديدة
للأستاذ مصطفى عبد القليلي السمرق
- ١٠ دراسات في تطور رسوم الأطفال
للأستاذ سيد الخادم
- ٣٥ حياتي والتحليل النفسي
للمؤلفة فرويد ، وترجمة الدكتورين مصطفى
زويد ، وعبد المنعم المنيحي
- ١٩٠ تاريخ أسبانيا الإسلامية
للككتور لسان الدين بن الخطيب تحقيق المستشرق
برونسل
- ٢٥٠ الموطن للإمام مالك
تحقيق وتعليق الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي . جزيان

امبراطور عربي على عرش رومة

بقلم الدكتور جمال مرسى بدر

الثام في القرن الثالث الميلادي ، وتجاوز أفق آماله الدول العربية المحلية إلى الإمبراطورية التي كانت تبسط سلطانها في ذلك العصر على تلك الأصقاع ، فانخرط في سلك جيوشها ، ولم يقنع بكونه تسنمه عرش رومة إمبراطوراً لأعظم إمبراطورية في ذلك الزمان !

ذلك هو ماركوس جوليوس فيليبوس Marcus Julius Philippus أو « فيليب العربي » كما يسميه المؤرخون . وقد جرى المعتاد في ظل الإمبراطورية الرومانية على أن يتحد رعاياها — وخاصة من يكون لهم في الدولة أو في الحكومة شأن — أسماء لاتينية تخفي تحتها قومياتهم المميزة .

...

ولد فيليب حوالي سنة ٢٠٤ ميلادية في نواحي بصرى بالشام في محلة أنشأ هو فيها بعد مستعمرة فيها سماها فيليبوبوليس ، وتعرف الآن باسم « شبة » ، وكان أبوه شيخاً من مشايخ العرب بحوران اتخذ اسم جوليوس مارينوس ، إذ كانت عائلته قد حصلت على لقب مواطن روماني من بعض الأباطرة السابقين ، وانضم الشاب فيليب إلى صفوف الجيوش الرومانية ، كما كان يفعل الكثيرون غيره من العرب الذين لعبوا دوراً هاماً في الجيش الإمبراطوري في القرنين الثاني والثالث ، كما كان لهم تأثير كبير في السياسة الرومانية ، بل إن جيوش الشرق لم يكن لها من الصبغة الرومانية إلا الاسم ، فكانت في حقيقتها شرقية الطابع ، واحتفظت العناصر المكونة لتلك الجيوش — ومن أهمها العرب — بطابعها القومي والبحث

إذا كانت عظمة الأمة العربية قد تبلورت في الإسلام بعد أن اختارها الله لرسالته ، وبعث من بينها خاتم رسله إلى الناس كافة — فإن الأجداد العربية ترجع في الزمان إلى ما قبل الإسلام بقرون عدة . وما أحرانا في نهضتنا القومية الحاضرة وما نستهدفه فيها من جمع كلمة العرب أن نراجع تاريخنا لا في العصر الإسلامي الزاهر فحسب ، وإنما كذلك فيما قبل الإسلام ، في ذلك العصر الذي كان اسم « الجاهلية » مدعاة إلى ظن الكثيرين أنه عصر يخلو من كل مجد وعظمة ، والحق أنه عصر تجلت فيه عظمة الأرقام العربية في مظاهرها كانت إرهابات لما يحمله المستقبل للعرب من عز وسلطان تحققاً لهم في ظل الإسلام ، إذ سيطروا على معظم المعمورة . وساموا مشعل الحضارة والتقدم غير منازعين قروناً مديدة .

...

وتاريخ العرب الجنوبيين ودولهم الزاهرة قبل الإسلام لم يعد الآن خافياً ، وحضارتهم القديمة وآثارهم الكثيرة — التي يرجع بها بعض الباحثين إلى أئني سنة قبل الميلاد — أصبحت موضع اهتمام العلماء والمؤرخين . على أن شألي الجزيرة العربية شهد كذلك دولاً عربية نشأت على حافة الصحراء في أطراف الجزيرة : إلى الغرب على تخوم سورية ، وإلى الشرق على تخوم العراق : فكانت دولة الأنباط التي اتخذت عاصمتها سَلْعَ (بطرة) ، وكانت تدمر ، ثم كانت مملكة الحيرة ، وإمارة بني غسان التي ظلت قائمة إلى زمن ظهور الإسلام .

وموضوعنا هنا يتناول بطلاً عربياً نجم في مشارف

طوال العهد الإمبراطوري^(١).

تدرّج فيليب في مراكز الجيش الروماني حتى كان في زمن حروب جورديان الثالث ضد الفرس أحد قواد الحرس الإمبراطوري أهم فرق الجيش ، وكان الإمبراطور جورديان يتولى شخصياً القيادة العليا للجيش ، غير أنه لحداثة سنّه كان مطوعاً بحميه قائد الحرس الإمبراطوري تيمسيثوس Timesitheus الذي كان يسيّر سياسته ، ويدير كل أمره ، فلما استردّ الرومان المدن السورية من أيدي الفرس ، واستعملوا للسر نحو ممتلكات فارس فيما بين الثمرين سنة ٢٤٣ - مات تيمسيثوس - وبشكل بعض المؤرخين ومنهم جيرون في أنه مات مسموماً - فخلفه فيليب كقائد للحرس الإمبراطوري ، ووجد وهو في هذا المنصب الخطير السبيل مهيّئة لتحقيق أهدافه البعيدة ومطامعه الكبيرة ، ولا غرو ، فليدّ كان للحرس الإمبراطوري ماضٍ طويل من التدخل في السياسة دعول الأباطرة وتوليهم منذ الدور الذي لعبه في تولية الإمبراطور كلوديوس سنة ٤٦ ، وتكرر بعد ذلك لتحلّ الحرس الإمبراطوري في أزمان الحكم ، وصاحبه على ذلك كونه المنفرد دون سائر فرق الجيش بالإقامة في العاصمة وما حولها .

وبعين فيليب قائداً للحرس أصبحت تلك الأداة الخطيرة طوع بئانه ، فلم يتردد في استخدامها للوصول إلى غرضه ، واتّهم فرصة قلة المؤن والإمدادات ، فأثار الحنود على الإمبراطور مستغلاً صغر سنّه ، وجعلهم يتناقلون بينهم أن المهمة العسيرة التي يضطلعون بها تتطلب قائداً له من الخبرة والحكمة ما ليس للشباب الصغير

(١) انظر الدور الخامس الذي كان لجنود العرب في الجيش

الإمبراطوري الروماني

Gheesman : The Auxilia of the Roman Imperial Army, 1914. وخصوصاً ص ٨٨ وما بعدها وص ١٤٥ وما بعدها ومقالاً في مجلة «أرأبيكا» المجلد الثالث (سنة ١٩٥٦) ص ١٨١ - ٢١٣ .

Irfan Kaur - The Arabs in the Peace Treaty of A.D. 561, Arabica III (1956) pp. 181-213.

جورديان ١ وما لبث الحنود أن حملوا جورديان على إشراك فيليب معه في السلطة الإمبراطورية ، وسرعان ما وثب الحنود بعد ذلك على الإمبراطور في أثناء الزحف على طيسقون عاصمة فارس ، فقتلوه عند التقاء نهري الفرات وبرافده «الخابور» ، وكان ذلك في شهر فبراير أو مارس سنة ٢٤٤ ، ونادوا بفيليب إمبراطوراً على رومة .
بادر فيليب بإرسال كتاب إلى مجلس الشيوخ في رومة عزاً فيه موت جورديان إلى المرض ، وحباً ذكره ، فلم ير المجلس مناصاً من الاعتراف بفيليب إمبراطوراً ، إذ كانت السلطة الفعلية قد انتقلت منذ زمن إلى فياليق الجيش الروماني ، ولم يعد لمجلس الشيوخ من الأمر شيء في حقيقة الواقع ، ولم يكن فيليب يظفر باعتراف مجلس الشيوخ حتى عجل بإنهاء الحرب مع فارس ، ووقع صلحاً مع سابور الأول يعتبره بعض المؤرخين مجحفاً بمصالح الإمبراطورية ، إذ أسلم مملكة أرمينيا إلى النفوذ الفارسي بالرغم من احتفاظه بالإمبراطورية بممتلكاتها فيما بين النهرين . ولعل هذا يمكن من أمر فقد أسرع فيليب بعد إبرام هذا الصلح إلى أنطاكيا ، ومنها ركب البحر إلى رومة - ليبدأ حكمه الذي دام قرابة ست سنوات .

اختط فيليب العربي سياسة جديدة تخالف سياسة الأباطرة الذين سبقوه إلى الحكم في ذلك العهد الذي يسميه المؤرخون عهد الملكية العسكرية ، إذ عمل على إعادة شيء من سلطان مجلس الشيوخ إليه ، فاكسب بذلك عطف المجلس وولاه ، وكان يميل إلى الاعتدال في حكمه على المجلس والشعب أكثر من اعتداده على فياليق الجيش الإمبراطوري . واجتهد في تغيير أساليب الحكم الإمبراطوري الذي استنّه الإمبراطور هادريان ، وبلغ أوجه في عهده الإمبراطورين ماكسيمينوس وسبتيميوس ، فاكسب بذلك محبة سكان المدن والأقاليم على السواء ، إذ أنقى السخرة ، وخفف من حدة المصادرات التي كانت تتعرض لها أموال الأهلين ، وأصدر أمره بالعضو العام عن المسيحيين السليبيين وبعودة من كان منهم منفياً في أطراف



تمثال منقوش للإمبراطور فيليب
من متحف اللاتيانا



عملة رومانية من عهد فيليب العربي منقوشة
على أحد وجهيها صورته

الإمبراطورية ، ولم يعد يعير سمعه إلى الجواسيس والمخبرين الذي كان الأباطرة السابقون يشتهرون في مختلف الأنحاء . وعلى الحملة فقد حاول فيليب جاهداً أن يحكم حكماً يتسم بالعدل والحرية والنظام ، فكان عهده القصير وقتاً فعلاً للملكية العسكرية التي كان طابعها الظلم والفساد وكبت الحريات .

وقد بقيت لنا وثيقة هامة من عهد فيليب تصور تلك السياسة الجديدة ، والوثيقة عبارة عن خطبة غطت على عهد فيليب إلى الإمبراطور ، ينسبها بعض المؤرخين إلى الحكيم الأثيني المعروف نيكاجوراس (١) جاء فيها .

« وأما من عدله فيمكن ما قد ذكرنا ، إذ أي إحسان أعظم »
« من ذلك وأصله ؟ لقد كانت كل المقاطعات راسعة في أغلال الخوف ، »
« فكان العدد الجرم من الجواسيس يجرؤون أرجاء المدن لتسقط ما يتحدث »
« به الناس ، وكان من المستحيل أن يجرؤ المرء أن يتحدث في »
« حرية ، حتى لقد رآه كل أثر حرية القتل في أكثر مدنها اعتدالا ، »
« وكان كل إنسان يرتعد فرعاً من ظله ، فبها (فيليب) ، وخلص »
« العروس من هذا الرعب ، وأطلق أسرارها ، وأعاد لها حريتها كاملة »
« غير منقوصة . »

ويستطرد كاتب تلك الوثيقة فيقول :

« لقد كان كثير من الأباطرة السابقين شجعاناً في مواجهة العدو ، »
« ولكنهم كانوا خاضعين لسلطان جيوشهم ، أما هو فقد أسكس »
« يديه قياد الجيش في سريته ، وأعاد الجند إلى النظام ، حتى لقد »
« رفعت أطماعهم في الغنم أكثر مما كانوا يتقاضون من المبالغ ، وهو »
« ليس بقليل . »

(١) ديستوفيف ص ٣٩٧ وما بعدها .

وهكذا تصور الوثيقة سياسة فيليب على النقيض من السياسة التقليدية للملكية العسكرية ، فتقول : إنه لم يكن يضع أدنى ثقة في الوشاة والجواسيس ، ولم يكن يسلب رعاياه أموالهم بالمصادرات والقرصنة ، وكان قائماً بحكمهم . وأكثر من ذلك كان سياسياً ودبلوماسياً بارعاً ، ولم يكن عهد جنوده ، بل كان سيدهم . وتسبغ عليه الوثيقة في مواضع متفرقة أوصاف التقى والحكيم والعدل والمحسن ، ومع ما قد يكون في هذا كله من بعض المبالغة فإنه يصور في الأمل اتجاه سياسة فيليب وما كان يستهدفه ذلك الإمبراطور العربي من تجديد في أسلوب الحكم وارتفاع بسياسة الدولة عما كانت قد تردت فيه من المظالم والفساد .

• • •

وثيقة أخرى من عهد فيليب تبين بعض الأوضاع الاجتماعية في عهده ، وتصور جهوده لإصلاح

تلك الأحوال ، وهى عريضة من فلاحي بعض الأراضى الحكومية فى أسية الصغرى يقولون فيها ^(١) :

« بينا يحظى سائر الناس فى أيام حركك السعيدة - يا أكثر -
« الملك تى وركو - بحياة آمنة لا يتكرر صغفها مكره ؟ إذ قد
« انتفى الفساد ، وانقطع تماماً الاستغلال - ما زلنا وحدن نقاس
« من المسرى مالا يتفق مع عهدك السعيد ، ولذا نرفع إلى مقامك
« هذا الامتناس نحن فلاحي الأباطرة الأقدمين ، وهذه الصفة
« لنتصي إلى جلالتك ، فنحن نمانى الظلم وإنتزاز الأموال من أولئك
« الذين واجههم أن يحرموا الشعب . . . هؤلاء الرجال من ضباط وسود
« وحكام وكذا متدبريك . التابوك لكم . . . يجنون إلى قريب ويسوقونا
« بعيداً من أماننا ، ويسعون على مواثينا التي نستخدنها فى الحرب ،
« ويبرزون منا ما ليس من ظههم ؟ فنحن نمانى ظلك واستغلا
« غير عادين ! »

هذا وقد كان للزراعة نصيب كبير من اهتمام فيليب :
فقد اجتهد فى إعادة زراعة الأراضى الكثيرة التى تركت
بوراً سواء من أملاك الدولة أو من غيرها نتيجة للقوضى
والظلم وعدم الاستقرار ، وفى سبيل ذلك شجع بيع
الأراضى إلى الجنود المسرحين ، وغيرهم بأثمان زهيدة أو اصبية ،
وأصدر أموره بحماية الزارعين وتشجيعهم على الاستمرار
فى فلاحه أراضهم . وهالك وثائق أبقت عليها الأيام من
عهد فيليب تثبت جهوده تلك لإحياء الأرض الموات
وتشجيع الزراعة فى مصر بالذات ، منها وثيقة مؤرخة سنة
٢٤٦ (مجموعة برديات المتحف البريطانى ج ٣ ص ١٠٩)
هى عقد بيع وردت فيه الإشارة إلى الإعلان الذى
أصدره حاكم مصر لتشجيع الإقبال على شراء الأراضى
وإحياء صغار الملاك تنفيذاً لسياسة الإمبراطور فيليب لا
فى مصر وحدها ، بل فى سائر أنحاء الإمبراطورية .

وتجدر الإشارة بهذه المناسبة إلى أن القرن الثالث
الميلادى يمثل فى تاريخ الإمبراطورية الرومانية مرحلة
تدهور اقتصادى عام شمل الزراعة والصناعات والتجارة ،
ومع ذلك فيبدو أن مصر فى القرن الثالث لم تشارك فيما حل
بسائر أنحاء الإمبراطورية من ملهات ، فبالرغم من

انتشار الركود فى بعض المراكز الصناعية - كانت مصر
أولاً وقبل كل شىء بلداً زراعياً ، وقد احتفظت الأرض
بخصبها ، ولم يثل منها النهب والسلب على أبدي الغزاة
البرابرة ، كما حدث فى أنحاء أخرى من الإمبراطورية ،
ولم تتأثر مصر كثيراً بضروب المصادرات وإنتزاز الأموال
التي تصحب تنقلات الجيوش الكثيرة ذهاباً وحيثه ،
وكذلك لم ترتفع الضرائب العينية المفروضة على الزارعين ،
وكان محصول القمح يزيد على حاجة الفلاح ، كما كان
سعره حسناً . وهكذا على حين يرسم لنا المؤرخون صورة
قائمة للقرن الثالث تسودها الأزمة الاقتصادية والقوضى
السياسية وهجمات البرابرة والحروب الأهلية فى أسية
الصغرى وفى البلقان وفى غيرها من أرجاء الإمبراطورية
الرومانية - نجد مصر تبدو كبقعة مضيئة فى تلك
الظلمة السوداء ، إذ يسودها نسبياً الرخاء ، ونجد المدن
المصرية تقوم بتنفيذ أعمال عامة لا يكاد يكون لها مثيل فى
المقاطعات الأخرى حتى فى أكثر أيام الإمبراطورية
ازدهاراً ^(٢) .

كان من أهمجز السياسة التى مار عليها فيليب أن
نعمت الإمبراطورية بهدوء تام فى الداخل لم تمكر من
صفوه إلا هجمات البرابرة على حدود الإمبراطورية ، فلم
يتردد فيليب فى التوجه بنفسه على رأس الجيش لرد الغزاة
من الجرمان والكاريين فى سنتى ٢٤٥ و ٢٤٦ ، وتكملت
تلك الحملات بالنجاح ، ولزاد البرابرة على أعقابهم ،
فاستحق فيليب بذلك لقب غازى الجرمان Germanicus
Maximus ، وغازى الكاريين Carpius Maximus ، وعاد
إلى رومة ليحتفل بتلك الانتصارات .

• • •

وفى ٢١ من أبريل سنة ٢٤٨ حلت الذكرى الألفية
لتناسيس مدينة رومة ، وهى الحدث البارز الذى يتميز به
عهد فيليب العربى ، وقد احتفل فيليب بتلك المناسبة

فقد أعجلت الأيام فيليب عن ذلك كله وأطاحت الأحداث به وبابته في غرة من تلك الفورات التي اتسم بها تاريخ الإمبراطورية الرومانية لذلك العهد .

ذلك أن أخذ الحنود بالشدة وإعادة النظام إلى صفوف الجيش فضلاً عن محاولة إرجاعه سلطات مجلس الشيوخ إليه والاعتدال في الحكم على الجماهير الشعبية دون فيالق الجيش — هذا كله — كان له ولا شك أثره في ولاء الحنود للإمبراطور وشعورهم له ، وهم الذين استمرعوا على مر السنين عزل الأباطرة وتوليتهم ، واعتادوا القوضى والثورات ، ولم يعد بعيداً على أهوائهم — كما يقول المؤرخ جيبون — رفع أصغر الحنود وأقلهم شأنًا إلى العرش ، فبدأت الاضطرابات في صفوف الفياق الرومانية العسكرية في أنحاء مختلفة من الإمبراطورية ، ونودي بثلاثة من الأعداء أباطرة . كلٌ منهم يؤيده قسم من أقسام الجيش في جهة من الجهات .

بدأت هذه الحركة عند ما عمّدت الفياق العسكرية في الدنوب مستعينة بقبائل القوط ، ونادت بضابط صغير هرطاريوس كلاوديوس ماريوس إمبراطوراً ، وما إن بلغ للنبا مسامع فيليب حتى فكر في اعتزال العرش حقناً للدماء وتجنباً للقوضى التي تمزق أوصال الإمبراطورية ، وأبلغ الأمر مجلس الشيوخ الذي سادده الوجوم ، وراى عليه الصمت لدى سماع ما قاله الإمبراطور إلى أن وقف أحد الشيوخ وهو ديقوس ، فخطب المحتجمين في هدوء واتزان متدداً بالدهى ماريوس واصفاً تلك الحركة بأنها اضطراب عابر جدير بالاحتقار ومستحق للقمع ، وأضاف إلى ذلك أن ماريوس سوف تقضى عليه الفتنة التي أوجعته . وسرعان ما تحققت هذه التكهّنات ، فلما جيئوا بالدانوب التي نادت ماريوس إمبراطوراً بالأمس أدت به الغداة ، فكان من أثر ذلك أن أعجب فيليب بحكمة ديقوس وبُعد نظره ، ورأى فيه الرجل الوحيد الذي يعتمد عليه في إعادة النظام إلى صفوف جيوش الدانوب المضطربة ، فعيّنه قائداً لها ، وبعثه

العظيمة احتفالاً جديراً بأهميتها التاريخية الكبرى ، ولا زالت عظمة الاحتفالات التي أمر بها فيليب تتجلى لنا من خلال السطور في كتابات المؤرخين الأقدمين ، وكان من أهم مظاهر تلك الاحتفالات إحياء الألعاب الرياضية الكبرى التي كانت قد جرت عادة الرومان بإحيائها كل مائة عام . وكان لتلك الألعاب شأن عظيم لدى الرومان لأهميتها ولتطاول الفترة بين دوراتها بحيث كان الأكثرون لا تتاح لهم في حياتهم مشاهدتها . وكان من يشهدها في حياته مرة يُعتبر حسن الحظ ، وقلٌ بل نادر من الناس من كان يشهدها أكثر من مرة ، لأن ذلك كان يقتضي أن يمتد به العمر أكثر من قرن .

وامتاز عهد فيليب بالتسامح الشديد نحو المسيحيين على خلاف ما كانت تجري عليه سياسة الأباطرة السابقين ، وعلى الفصل كذلك مما عقب عهد فيليب مباشرة من الاضطهاد الشديد للمسيحيين ، أما في عهد فيليب فقد ترك أتباع الدين الجديد وشأنهم . بل كان يباح لهم الوعظ والدعوة إلى دينهم علناً . وقد حدث هذا التسامح البين ببعض مؤرخي الديانة المسيحية إلى القول بأن فيليب كان مسيحياً في الباطن ، وأنه لذلك يعتبر أول الأباطرة المسيحيين ، وبان رغم من أنه قد كتبت في إثبات مسيحية فيليب كتب برمتها لم تثبت هذه الواقعة تاريخياً ، وفيها خلا نساخه مع المسيحيين كان فيليب يتبع الدين الرسمي للدولة الرومانية .

وقد أصدر فيليب أمره بتأليه أبيه على نحو ما كانت تجري به العادة في رومة من رفع بعض الناس إلى مرتبة الآلهة ، كما أشرك ابنه الطفل معه في السلطان ، ومنحه لقب قنصل ، واستخدم أخاه المسمى يوليوس بريسكوس حاكماً على ما بين النهرين ، ثم حاكماً على المقاطعات الشرقية كلها Rector Orientis ، ثم قائداً للحرس الإمبراطوري ، وقد دعا هذا كله إلى الظن بأن فيليب العربي كان يسعى إلى إنشاء أسرة مالكة يتوارث أفرادها عرش الإمبراطورية .! ومهما يكن من أمر صحة هذا الظن

بأمر رجال الحرس الإمبراطوري يقتل ابن فيليب الطفل
منضمين إلى الإمبراطور الجديد ديقوس .

وبكذا انتهت تلك الحياة العجيبة التي ارتفعت بعري
من أبناء الصحراء السورية إلى عرش أعظم إمبراطوريات
العالم في سلسلة سريعة من الأحداث التي إن تكن من
طابع العهد فإن نصيب الحرّة والمواهب فيها ليس بقليل .

• • •

أهم المراجع :

Enciclopedia Italiana Vo. Filippo .

Rostovtzeff : The Social and Economic History of
the Roman Empire, 1926.

Cheesman : The Auxilia of the Roman Imperial
Army, 1914.

Gibbon : The History of the Decline and Fall of
the Roman Empire, Vol. I.

Johnson : Roman Egypt in the Third Century, in
"The Journal of Juristic Papyrology" (Warsaw),
Vol. IV. (1950), pp. 151-158.

Kawar : The Arabs in the Peace Treaty of A.D.
561, in "Arabica", Vol. III (1956) pp. 183-213.

إليها بالرغم مما يقال من تردد ديقوس في قبول هذه المهمة
ونصيبته للإمبراطور بالألا يمنع الجنود المتمردين قائداً
ماهرًا .

وقد صحت تلك المخاوف التي ساورت نفس ديقوس ؛
إذ أنه بالرغم من نجاحه في حمل قبائل القوط على
الارتداد قد اضطر بضغط الجنود في قبائل الدانوب
إلى قبول المناداة به إمبراطوراً ، ويقال : إنهم خبروه
بأن القتل والعرش ؛ فرأى أن يستجيب لهم ، وبعث في
الوقت نفسه كتاباً إلى فيليب يعلمته فيه ، ويؤكد
له ولاءه وترقيته أول فرصة تسع للزول عن المنصب
الإمبراطوري الذي اضطره إليه الجنود الثائرون ، غير
أن فيليب لم يركن إلى ما جاء في ذلك الكتاب ، ورأى
الخطر محققاً به ، فعمد إلى حشد جيش كبير للملاقاة
فيالتي الدانوب العاصية وعلى رأسها ديقوس . وكان اللقاء
بينهما قرب فيرونا في شمالي إيطاليا في شهر سبتمبر أو
أكتوبر سنة ٢٤٩ ، ودارت رحى معركة سقط فيها فيليب
قتيلاً ، وأهزم جيشه ، وما كاد الخبر يصل إلى رومة حتى



أضواء على أدب الجزائر

١ - محمد ديب

بفهم الأستاذ أنور عبد الملك

شامع ، فبينما احتفظت هذه الدول بلغتها القومية ، وقدمت إنتاجاً أدبياً وثقافياً ، يتفاوت من حيث الاتساع والعمق ، بلغتها القومية ، نرى الجزائر تنفرد في عزلتها القهرية .

وترتب على هذا الوضع الفريد أن اتسم الأدب الجزائري بطابع خاص مميز . فقد ظهرت موجة أولى من الأدباء قبل الحرب العالمية الثانية وفي أثنائها ، ولكنها كانت موجة من الأدباء الفرنسيين الذين نشأوا في الجزائر - مثل ألبير كامو وعمانويل روبليس - أو الأدباء الذين رأوا في الجزائر مادة خصبة للأدب الغريب الشاذ ، مثل الأخوان تارو . وهؤلاء جميعاً لم يكونوا من العرب الجزائريين ، ولم يعكسوا القومية الجزائرية ، ولا تطلع الشعب الجزائري إلى تأكيد شخصيته ، ونيل استقلاله ، والتقدم في طريق البعث الجديد . فقد كان الطابع العام لكتابات هذا الفريق من الفرنسيين المعنيين بالجزائر طابع الوقوف أمام مأساة الجزائر وقفة المتفرج الذي يشق على هذه البلاد ، ويتحسر عليها ، ويعني حالها ، ويرثي لها ، وكان المسألة مسألة تمت إلى مجال العواطف الإنسانية ليس إلا .

...

ثم كانت الحرب العالمية الثانية ، واشتدت الحركة الوطنية التحريرية في جميع المستعمرات ، وكانت تهدف إلى تحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي والعسكري والثقافي ، وأمام حكومات ديمقراطية تعيد بناء الوطن ، وتسعى إلى تدعيم السلام العالمي . فكان لا بد من أن تتم

في الجزائر اليوم ، وفي قلب المعركة التحريرية الكبرى ، نهضة أدبية تلعب دوراً هاماً في الحركة الوطنية الجزائرية . وفي إثارة الرأي العام العالمي ووعيهم حقيقة هذا الشعب الشقيق الباسل الذي يأتي إلا أن يحيا حياة حرة مستقلة .

إن معالم هذا الأدب الجزائري المعاصر تحجبها عنا أنباء الدماء من ناحية ، ودعاية الاستعمار المغرضة من ناحية أخرى . ولا بد لنا ، في مطلع هذا المقال ، أن نبرز ما للأدب الجزائري المعاصر من خصائص مميزة تكاد تكون مريدة في مجال الآداب المعاصرة .

ذلك أن السياسة الفرنسية الاستعمارية التي كانت - وما تزال - تعمل على إدماج الجزائر في فرنسا - وكأن الجزائر لا تعلق أن تكون ثلاث مقاطعات من مقاطعات فرنسا - نجحت في القضاء على كل وسيلة من وسائل التعبير عن القومية الجزائرية المستقلة باللغة العربية ، وهي لغة السكان الأصليين . فقد أصبحت الفرنسية لغة المكتابات الرسمية ، والمعاملات التجارية والمالية ، والتدريس ، والصحافة ، والجامعة ، والملاهي . ولم يعد للعربية إلا مجال الحديث اليومي بين أفراد الشعب ، وبخاصة في الريف ، وهو حديث ينور جلّه باللهجة الجزائرية العامية ، حتى ضعفت ركائز اللغة العربية الفصحى على مرّ الأيام . وإذا قارنا بين الموقف في الجزائر من ناحية ، وفي تونس ومراكش وسوريا ولبنان ، وفيقناص - وكل مكان أو أمة تقع تحت وطأة الاستعمار أو الوصاية الغربية - من ناحية أخرى ، نرى أن الفرق

فرنسيات - وإن طغت الثقافة الفرنسية ، ولا أقول الحضارة ، على الثقافة العربية ، على حين نراهم على نقيض ذلك تماماً يتمسكون بالحضارة الجزائرية العربية الإسلامية ، ويرون في ذلك تأكيداً لشخصيتهم القومية وتراثهم الوطني . وهو جيل نشأ في المرحلة التي نشأ فيها الجيل الجديد من أدبائنا المصريين ، وبخاصة الوافدين منهم ، أي بين ١٩٣٩ و ١٩٥٥ ، بين اندلاع الحرب العالمية الثانية ومؤتمر باندونج ، وترتب على ذلك أنهم تأثروا جميعاً بالذهب الواقعي في الأدب ، وجعلوا من الشعب مادة لرواياتهم وقصصهم ودواوينهم . وهم أيضاً أبناء عصرهم : مارسوا اليأس والقلق ، واتجهوا بعد ذلك نحو العمل المثمر والأمل المشرق .

• • •

ولنبداً بالتعرف على محمد ديب .

ولد محمد ديب في ٢١ من يوليو ١٩٢٠ بمدينة تلمسان ، عاصمة مقاطعة وهران - التي هي اليوم أهم مناطق الثورة ضد الاستعمار - من أسرة فقيرة جداً . وكان محمد يكبر إخوته جميعاً ، مما أضاف إليه مشكلات جسيمة ، وبخاصة بعد وفاة والده وهو لم يبلغ الحادية عشرة . واضطر إلى قطع دراسته بمدرسة تلمسان الثانوية ليعمل مدرساً أولاً بقرية زوج البغال ، وهي قرية تتكون من خمسة منازل على الحدود بين الجزائر ومراكش ؛ ثم أصبح محاسباً في مكاتب الجيش أثناء الحرب ، ثم موظفاً بإدارة المواصلات بعد ١٩٤٢ ، ومرتجماً في الجيش بمدينة الجزائر بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ ، والتحق بعد ذلك بمصنع سجاد في وظيفة رسام ، وأخيراً عمل محرراً في جريدتين جزائريتين ، فبدأ يكتب القصص القصيرة ، وينظم الشعر وهو في الرابعة عشرة من عمره ، ونشرت له عدة صحف جزائرية وفرنسية وسويسرية بواكير إنتاجه . وفي ١٩٤٨ ، اشترك محمد ديب في اجتماع لحركات الشباب والريّة الشعبية بمدينة سيدي



هذه الموجة شمال إفريقيا ، وقد حدث بالفعل ، ودخلت الجزائر في معركة الحرية .

ومن خلال هذه المعركة الكبرى . انبعثت الموجة الثانية من الأدب الجزائري . لم تكن هذه المرة من صنع جماعة من الكتاب الفرنسيين العاطفين على الجزائر أو المعنيين بشئونها ، بل كانت تتكون من كتاب جزائريين مسلمين مرتبطين بشعبهم بأوثق العرى : محمد ديب ، مولود مامري ، مولود مزعون ، وغيرهم . وهؤلاء جميعاً يلمون بالعربية ، ولكنهم يكتبون بالفرنسية ، وهو أمر يعرق انتشار مؤلفاتهم في الأقطار العربية ، ويدل على مدى ارتباط الثقافة الجزائرية الوطنية بالثقافة الفرنسية ، وعميق تأثيرها بها ، وبخاصة من حيث الشكل . إن الجيل الجديد من أدباء الجزائر يمتاز بمعالم أخرى تجعل منه ظاهرة خاصة . فهو جيل يتكون من أدباء مارسوا مشكلة ازدواج الحضارة وهي مشكلة عدد كبير من مثققي الجزائر الذين تعلموا في فرنسا وتزوجوا

الجسم الى تحيط به . والأمل عند محمد ديب يقتحم كل زاوية دامية ، وكل ركن أسود من الحياة التي يصفها .
يقى أن نقول ، ونحن في معرض الحديث عن القسمات المميزة لأعمال محمد ديب : إنه أستاذ للغة الروائية والشعرية بحق وجدارة ، وهذا أمر نادر للغة بين الجيل الحديث من الأدباء الذين أفسدت الحرب الأخيرة مجرى حياتهم وتعليمهم .

هذه - مثلاً - روايته الثانية «الحريق» ، إنها تصور لنا حياة الفلاحين في قرية يقى أبو بلال بالقرب من تلمسان ، من خلال عيني الشاب عمر بطل رواية «البيت الكبير» . لقد شب عمر وأصبح في مقتبل العمر . إنه يعيش مع والدته عينا . وأهله وزملائه من الفلاحين الفقراء يعيشون معه على أرض شحيحة . إنه يصطلم في كل يوم من أيام حياته بالجوع . إنه يدرك شيئاً قسياً أنه :

« إذا اشترى حراً .. استلنا أن نشتري زيباً ، وإذا اشترينا زيباً .. استلنا أن نشتري خضرارات ، وإذا اشترينا خضرارات لم نستطع أن نشتري بها ... » .

ولكن الجوع لا يؤدي إلى الخنوع . إن الفلاح الفقير يطالب بحقه في الحياة ، بحقه في الحياة ، دون الإحسان والرافة .

« لم يمد لدينا قطرة واحدة من الزيت في المنزل منذ خمسة عشر يوماً . وأنا مدين لبقال ولا أستطيع سداد الدين . إننا يموت تدريجاً . إننا نطالب بحقنا في الحياة ، نحن وأولادنا ! »

إن محمد ديب يصور لنا تطور شعب الجزائر ، وبخاصة الفلاحين ، من الاستسلام إلى الثورة :

« وفي هذه الأثناء ، كان سكان يقى أبو بلال يضحون بالدم والدمع ليغلبوا قطعة من الأرض لا تكاد تذكر . كانوا يملكون سياراً أو حارين ، وربما ينلا ، وأحياناً جاموسة أو اثنين ... »

أما اليوم

« فهذه بلادنا وقد أخذت تنظم في طريق الحياة ، بعد أن انترمتها الأسادات من ركوبها وانطواها وسبأها الطويل الضيق » .

مدنى ، وقابل عدداً من أدباء فرنسا الأحرار هناك . ومن بينهم جان كايرون ، وكان أن قرر كتابة رواية « البيت الكبير » وهي الجزء الأول من كتابه الكبير « الجزائر » . وقد أحرز محمد ديب جائزة فنيون - التي تمنح سنوياً لأحسن إنتاج روائي جديد في فرنسا - لعام ١٩٤٣ على كتابه « البيت الكبير » . ونشر بعد ذلك « الحريق » وهو الجزء الثاني من روايته الكبيرة في ١٩٥٤ ، ثم « على المقهى » وهي مجموعة قصص قصيرة ، في ١٩٥٦ . وهو يعكف الآن على إتمام الجزء الثالث من رواية « الجزائر » بعنوان « إخوة من البشر » ، وبعد العدة لإصدار كتابين يحتويان على قصص قصيرة ، ورواية تدور حول أسرة من كبار الإقطاعيين المحافظين في الجزائر وعنوانها « رجال بلا هدف » وهو ، في الوقت عينه ، يلعب دوراً فعالاً في « جبهة التحرير الوطني الجزائرية » وبخاصة بعد عودته من باريس إلى تلمسان مسقط رأسه ليقيم في جانب زملائه في المعركة .

ولو أردنا أن نصف محمد ديب نقلاً : إنه شاعر ، وإنه كاتب واقعي أمل .

إنه شاعر أولاً وقبل كل شيء فهو لا يرى الواقع كما هو ، ولا يصفه في ركوده ، وإنما نراه دائماً يتلمس الجوانب الوجدانية في هذا الواقع ليصوره لنا تصويراً حياً متأججاً ، ينفذ إلى قلوبنا ، ويبرز كيان القارئ .

وهو كاتب واقعي بالمعنى الدقيق ، إنه لا يخلق بغياله في الفضاء ، ولكنه يقف وقفة راسخة على أرض الجزائر ، بين الفلاحين وأهله وعشيرته ، يتحدث حديثهم ، ويستنشق هوائهم ، ويتألم ألأمهم ، ويكتب لهم وعهم .

وهو كاتب واقعي أمل ، لا يعرف الاستكانة ، ولا الاستسلام . والأمل عنده ليس شعارات ولا هتافاً ، ولكنه محصلة لتفاعل شعبه مع الأحداث التاريخية

بمزيج من تشيكوف وستاندال وأرجون وجوجول في وقت واحد .

قصة « ابنة الهم الصغيرة » مثلا ، قصة المرض وقصة الأمل والحب والإخاء بين بنى الإنسان من خلال اليأس والفقر والموت . إنها قصة « منصورية » وهي فتاة في ريعان شبابه عاشت في الريف المعدم ، فقيرة ، وحيدة ، مرهقة ، وحدث أن أصابها الدرن فدخلت المستشفى .

« وتذكرت كيف أن الدكتور الكبير حضر إليها بنفسه في اليوم الأول ليسألها ماذا تريد أن تأكل ، ثم أمر لها برطل من اللبن . رطل من اللبن ، يا أمها ! ... منذ أيام الرضاعة ، لم تكن تعرف طعم اللبن ، وما هي قد بلغت الآن من الشيخوخة ، وما هي ذى تنفق رطلا كاملا من اللبن . إنها تتصلد : هل سيتبقى قسط منه للآخرين ؟ وعندما شعرت أن هناك عالما توعد أبواها في وجهها ، عدلا لم تدخل فيه إلا مصادرة ، تماما كما يحدث عندما يفتح الباب خطأ ، عالما محررا ... »

وببساطة في الطريق ، تشعر بألم حاد يمزق صدرها . إنها لم تشف بعد ، إنها في حالة إغماء . وتعود « منصورية » إلى المستشفى مرة ثانية لتتخذ حياتها ، فتجد الدكتور الكبير ، لم يعد إلا موظفا كبيرا . إنه يأمرها بالخروج لأن المستشفى لاتسع لها أكثر من سبعة أيام . إنه يطردها ، رغم استعدادها للعمل بالمستشفى كخادم أو ممرضة أو مساعدة لا شيء إلا للإفلات من الموت . إنها تخرج من المستشفى لتنتظر الموت المؤكد . وتقرر « منصورية » زيارة أقاربها وأصدقائها قبل الموت ، ثم تصور عودتها إلى كونها :

« وبعد ذلك ، سأعود إلى الكوخ لأنتظر الموت . وهذا لا يعني أنني ملكت الحياة . إنني سأكون أسفة لمفارقة كل ما في الدنيا من أناس طيبين . ولكنني سوف أقول الموت . تعال إلي ، ولا دعت إليك . . . إنني عاوز ومشية . ليست الشيخوخة هي التي تقتل ، وليس الموت ذاته هو الذي يقتل ، ولكنها الحياة التي قسمت لنا . . . هناك التمديد من النفوس الحية التي سوف تتكلم بكفى وتدقني بشكل كرم . آجياب روى عديدين . . . إخواننا عديدين ، وكلهم إخوة . فهل هناك شيء أجمل من الحياة ؟ »

وإذا كان هذا شعور الفلاحين المعلمين والعمال الزراعيين ، فإنه شعور صفار الملاك الزراعيين أيضاً . إنهم لا يطبقون الضرائب ومظالم الإدارة الاستعمارية . فهذا مثلا ابن أيوب يقول لزملائه :

« ألا ترون أننا مقبورون في بحر ؟ ... لم نعد نستطيع التنفس يا إخواني ، لم نعد ! ... هناك نمر من الفلاحين يقسمون أن السج غير من هذه الحياة التي نحياها . . . ولكن من أين هذه العزة الشائعة التي تنسب من حقوق العشب ، والمراعي الخضراء ؟ . . من أين كل هذا ؟ من أيدي الفلاحين . ويمكننا أن نقول : إن مجرد وجودهم يخلق الجنة على الأرض . . . وإن كانوا ميتين من هذه الجنة ! »

ويسير الفلاحون في طريق التضال ضد كبار الملاك والإدارة المتحفة ، ويتقدمون بمطالبهم ، ويمركون شيئا فشيئا أن التعاون والتضامن والوحدة ضرورة لا بد منها للنجاح :

« لابد من اتحاد مع جميع الذين يسلوب ، ويتأذى ، وبأسلوب . . . نحن شهداء عصر جديد . . . ! »
« - رب الرجل الخرافي يمسك كثيرا هذه الأيام في دارا سوف تكون متينة ؟ »
« كل خير ، يا جاري العزيز محمد ، ولا شيء إلا الخير ، صلتني . . . »
« لاشك أن روح بلادنا الواسعة قد اهتزت . »

وتدرك السلطات الاستعمارية أن شعب القرية قد عقد الأزم على الظفر بحقوقه ، وأنه لا بد من مؤامرة . إنها توعز إلى الخائن كارا بإشعال النار في القرية ، وتستغل هذا الحريق لمهاجمة الفلاحين الوطنيين والقبض على زعمائهم والقضاء على الثورة . وينتهي الكتاب على منظر أهل القرية وقد أخذوا يتدبرون الأمر فيما بينهم ويعلمون العلة للمستقبل .

وإذا درسنا مجموعة القصص القصيرة التي صدرت باسم « على المقهى » عن دار جاليار بباريس في العام الماضي - وهي أحسن أعمال محمد ديب بلا منازع نتبين فيها ملامح النبوغ والعبقرية القصصية التي تذكرنا

ويقول أيضاً :

« نحن مشر الرجال ، في جبالنا هذه ، نقول : يجب أن تقف البلاد بأسرها وتصدق احتفالها في وجه الطفلة ! »

ويذهب الرجال في الليل لتتقدم قسام الانتخاب إلى رجال المنطقة ، تماماً كما كانوا يفعلون تحت قيادة صادق . ويقول شيخ القرية أبو حميدة :

« كلما يأتي الليل ، تعود البلاد لتصبح منكاً . . . إياهم تعود إليها »

ويقول صاحبه :

« بل يجب أن يحدث نفس الشيء في ضوء النهار ! »

ويقول ثالث :

« إنهم يستفهمون القوة دون جدوى . . . إن هذا الشر سوف يلتهم » .

ويقول طاهر :

« ونحن سوف ندفعهم ! »

ولكن صادق لم يكن وحده . كان قبل معركة الأخيرة قد ترك زوجته سائلة تنتظر مولوداً . وبعد أيام من وفاته ، يولد الطفل وتتعالى زغاريد النساء : ثم تقف عنته ليتزوجوا له !

« لقد ذهب صادق . وحضر صادق . لبيته لا يعرف الصواب ! ليت حياته تكون لامة ! ليت السادة ترافقه في كل مكان ! »

وقد عبر محمد ديب عن فلسفته السياسية والفنية في مقال هام بعنوان : « كاتب جزائري يتحدث » ، هذه أهم فقراته :

« إن الجزائر مستعمرة فرنسية منذ ١٢٥ عاماً . وهي ، منذ عدة سنوات ، ميدان لمعركة بين قوى التحرر الصاعدة ، والاستعمار التدمي . . . ولحق أن هذه المعركة لم تنته . . . منذ وقت الجزائر في قصة الاستعماريين الفرنسيين . . . وما هي قد تحولت إلى ثورة عامة اتخذت شكل الحرب الوطنية . . . وترتب على ذلك أن حدثت عنفاً ازدهار ملحوظ للمواهب الجديدة ، في علاقة وثيقة بهذا الكفاح التحريري ، وعلى أساس حركة ديم متريفة يوماً بعد يوم . ويبدو أن الكتاب والفنانيين عدداً عن تحديد موقفهم بالنسبة للحركة الوطنية فلم يبقوا موقفاً أو دوناً . . . بل راحوا يفتقون في قلبها صفتهم وطنيين ووطنين . . . إن الجليل الجديد في الأدب والفن

تم قصة « الأراضي المحرمة » إنها قصة « صادق » برويها لنا محمد ديب في المسرح المتعدد : القرية ، قرية بمنطقة وهران ، تبنو وادعة ، ساكنة ، لا حياة فيها . الرجال يخرجون ليلاً ويعتكفون نهاراً . النساء متشحات بالسواد . . . وفي صباح ذات يوم ، يحضر رجل عجوز مرهق وكأنه . . . هكذا تقول النساء « قادم من بعيد ، من بعيد جداً » . إنه يبحث عن طاهر ، زعيم القرية : « لقد قتلوا رجلاً من عندكم اسمه صادق . . . وتتعالى الصيحات في طرقات القرية :

« لماذا قتلوه ؟ ماذا فعل ؟ »

« لا شيء . . . »

« كان يتحدث عن حق التصويت . كان يريد أن يشرح الأمور إلى مواطني . . . كان يتكلم في صالح الجميع . كان يقول : إننا سوف نصبح من احتياج الرضاد الذي سيحولون تحليلاً أمام البلاد كلها . ولكنهم لا يريدون الاستماع إلى أصواتنا هذه .

« هل تظن أن القاذون في صفنا أبداً ؟ »

« ومع ذلك ، فإننا ملايين ! »

وتقول فاطمة الفلاحه :

« إننا نحتاج إلى الكثير من طيبة القلب ، ليهتمل إليهم ، وإلا أصبحوا كحيوانات الصارية . . . ويعود أرباب من أحسن وديهم . . . إنه يرقد الآن حريصاً في غرفته . ويتكلم في ساعته الأخيرة : « هذه الأرض ، هل طنوا أنها طيبة ؟ وهم سلبوا إيمانها ؟ . . . ولكن الجنس البشري يصحو . إنه يفتح عينيه . وهم لا يحسنون غير تجربته ليدائه . وهم وفي هذا يفتخرون إلى الشعور بالملوث ! وعند ما تعين سامة الموت ، سوف تعويم إرادة الموت . . . إنهم يعمدون أنفسهم . . . آه ! آه ! آه ! هل يظنون أنهم أمهر منا أو أذكى ؟ إنهم سوف يتناون في نهاية الأمر ظلام المخار ! »

وموت صادق زعيم القرية . ويقف طاهر العجوز بين أهله وعشيرته :

« إن ذلك الذي حدث لصديق سوف يحدث للوينا . فهل نحن قاضين ؟ هل نقبل مشيئة الحاكم أو نبعد عن مكاتب الانتخابات ؟ إن اختيار القادة سهل مسود . ولكنه النار ، كبت ، واجه النار ؟ إذن ، لا بد للإتقان أن يظل واقعاً وثاباً فوق قديمه . . . إنها الضرورة المطلقة ! »

شاعت الظروف القاهرة ألا يتعلم أولاده الثلاثة إلا لغة المستعمر ، دون اللغة العربية ، فثار محمد ديب وصاح في وجه أحد الكتاب الاستعماريين :

« هل تظن ، يا سيد كتيب ، أنه سواء لدى أن يعرف أولادي لغتهم العربية أو أن لا يعرفوا سوى اللغة الفرنسية التي بها أكتب ؟ ... »

لقد طعته الاستعمار في شخصه ، كما طعته في أولاده . ولكن الحقد الذي يملأ قلوب الجزائريين — وقلب محمد ديب الكبير — ضد الاستعمار لا يتحول إلى حقد للإنسان ، لشعب فرنسا ، إنه يوجه نداءه « إلى أصدقائي الفرنسيين » ، في قصيدتي « ساعة الجنون » و « رسالة منذ أسابيع :

« أيتها الريح ، ربح الليل القاسية
عيني إلى البلاد

التي جثت منها وقول لها :

صعدك السلام

هذا هو الربيع

من ملقني بحسن

إنه يود ساعات وصحة

فيها العمل ، وفيها القدرة ،

وفيها القمح . البشر والكائنات

أجمعين ... »

الجزائري قد نبذ إلى غير رجعة قلوب الأدب الاستعماري الرضيع الكاذب ، الذي لا ينظر إلى مواطن البلاد المتأخرة إلا نظيره إلى إنسان مريض ، أو ينادي طيب القلب ، وراح يعب عما تنسم به أرض الجزائر ورجالها من قساة عمرة حاسمة .

ويتحدث محمد ديب عن علاقة الكاتب بالمسألة الوطنية حديث الأستاذية :

« في قلب كل كاتب حقير ، وكل صان حقير ، تترك رسالة وطنية ، لا تقوم له قائمة بدورها . إن كتابنا الجدد توصلوا إلى حقيقة أكبر وعص أكبر من أكبر عندما جعلوا من المسألة الوطنية المفسوم الإنساني والاجتماعي لأعالمهم ومن أجل التقدم بأدبنا إلى الأمام ، ورفع مستواه ... يجب أن نلتصق في المعركة بشكل كل وبعباس . هكذا وهكذا فقط سوف نتكشف أمامنا آخى الصفات الإنسانية . إن العمل على الظفر بمستقبل بلادنا واجب وطني مقدس بالنسبة للكاتب ، كما أنه ضمان أكيد لمجده إنجازه .

« والواقع أن موقف الكاتب من المسألة الوطنية يفرض على أرائه موقفه من شعبه ، ومن الكادحين من أجله ، شعبهم الذي يكون أكثر الفئات نشاطاً في البلاد ، وهم عمال زراعتهم . ومن أهمهم تقوم الأمة في نهاية الأمر . إنهم يتصلونهم أجمعهم الذي يربطهم في ساعة الخطر . ويدهي أن الكاتب الذي يتجاوب قلبه بولاده لا يستدع أن يقف على هامش أحسن أنباء هذه البلاد — جيش الكادحين الكبير — بل إنه يخوض المعركة إلى جانبيهم ، دون مهادنة ، بقوة وعزم الجندي الذي يدافع عن وطنه على خط النار . . . »



الدُّعَاءُ الشَّرْقِيَّةُ فِي (الموسيقى الكلاسيكية الروسية)

بقلم «تاتيانا سوكولوف»

ومن أبرز ما أنتج في هذا الميدان المؤلفات الشرقية التي تعبر في صدق عن خصائص الموسيقى لشعوب القوقاز وآسية الوسطى ، وترجم بأمانة طابعها الأصيل ، وتبين ما تسلكه من أساليب فريدة في عرض اللحن والإيقاع والرنين .

• • •

ولقد ذكر «فلاديمير ستاسوف» - وهو من مشاهير النقاد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - أن العنصر الشرقي يكون - إلى جانب القرار القوي والموضوع - عنصراً من أهم العناصر المميزة للموسيقى الروسية ، «وَيَسْتَرْسِلُ» ستاسوف «فيقول :

«ليس في ذلك ما يدعو إلى العجب إذا أدخلنا في حسابنا أهمية العنصر الشرقي الذي ظلما أثر على الحياة الروسية ، وأضفى عليها طابعاً خاصاً فريداً» .

والذي لا شك فيه أن تعدد القوميات في الدولة الروسية ، وبجوارتها لكثير من البلدان الشرقية التي أقامت معها علاقات تجارية ودبلوماسية منذ أقدم العصور - كانا عاملين لها دوراً خطيراً في تطور الاستشراق ونموه في حقل الفن في روسيا . كما كان لتأثير الرومانتيكية أكبر الشأن في إثارة ذلك الاهتمام الذي تجل في مطلع القرن التاسع عشر حيال الشرق ، فلم يكن الطابع الشرقي في أغلب الأحيان سوى بطاقة مشوقة ينسج عليها الكتاب والفنانون والموسيقيون موضوعاتهم الرومانتيكية ، مع ما كان

لقد كان الشرق ، وما أحاط به من صور ، محط أنظار الأدباء والفنانين والموسيقيين في أوروبا ، وموضوع عنايتهم منذ أمد طويل ، أما في روسيا فقد استأثر الشرق بمكانة خاصة ، وأثار اهتماماً ملحوظاً منذ فجر تاريخها الفني .

وقد امتاز عباقرة الفن الروسيون بقدرتهم على أن يسبروا أغوار نفسيات الشعوب ، ويعبروا تعبيراً صادقاً نافذاً عن عالمها الذاتي الخاص ، أي عما يكون كنهه خصائصها ، وجوهر روحها الحق . وقد تحدث «دوستويفسكي» عما يمتاز به الفن الروسي من ميل إلى دراسة آداب الشعوب وفهمها ، وإبراز هذه الخاصية في خطابه الذي ألقاه منذ حوالي قرن عند الاحتفال بالنصب التذكاري الذي أقيم تخليداً لذكرى «پوشكين» .

وإننا لنلمس فعلاً أن مؤلتي الموسيقى الكلاسيكية في روسيا قد ضمنوا مؤلفاتهم - زيادة عن مادتها الروسية الأساسية - ضرباً شتى من صور القوميات الأخرى من إسبانية وألمانية وإيطالية وفرنسية وإنجليزية ويونانية وفلندية إلى عربية وفارسية فضلاً عن الصور المأخوذة عن الشعوب التي هي داخل نطاق الدولة الروسية . وقد أقبل كبار الموسيقيين الروس على تفهم حياة الشعوب الأخرى ، وألفوا آدابها وموسيقاها ، فألّفوا مقطوعات آلية وموسيقية - مسرحية ، وصوتية - لم تفقد شيئاً من قيمها الجمالية ، وكانت جزءاً لا يتجزأ من الثقافة القومية .

شعوب الشرق ذات صوت واحد . وتعدد الأصوات فيها - إن وجد - ذو طابع قائم بذاته يختلف اختلافاً كلياً عنه في الموسيقى الأوروبية . فكانت عملية تحويل اللحن الشرق بحسب القواعد والأصول الأوروبية المتبعة في التوفيق الهارموني ، والصنعة ، والتوزيع الأركستراي - أمراً يحتاج إلى أستاذية قديرة ، وحساسية مرهفة دقيقة ، وذلك للاحتفاظ للمسحة القومية بأصالتها . وقد تناول كبار الموسيقيين الروس المشكلة القائمة بين إنشاء اللحن الشرق ذي الصوت الواحد وبين التوافق الهارموني ، وعملوا على معالجتها في أحسن مؤلفاتهم الشرقية ، وهي التي سوف نتناول في هذا المقال ، فوفّقوا إلى حلّها حلاً فنياً رائعاً ، كما أنهم استطاعوا - بفضل دراساتهم العميقة للخصائص القومية المسيرة للحن الشرق ، وبحسبهم الدقيق للمقامات والسلام القومية . وربّنها في المجموعات الآلية - أن يصلوا إلى ابتكار مجموعة محددة من التوافقات الهارمونية « الشرقية » تسهم فيها الألحان الشرقية ذات الصوت المفرد في سهولة ويسر :

وما زال السواد الأعظم من مؤلفي الشرق السوفيتي ينتهجون في مؤلفاتهم نهج الموسيقيين الكلاسيكيين الروس فيما ابتكروه من طرق للتوفيق بين السبل التي يسلكها الشرقيون في التفاعل الموسيقي ، والوسائل التي يتبعها الغربيون في معالجتهم الموضوعات .

• • •

وفي القرن الماضي كانت مدوّنات الألحان الشرقية نادرة عسيرة المثال - ولندكر على سبيل المثال مدوّنات الألحان الشرقية للمؤلفين الشهيرين : « سلفادور - دانيل » و« خريستيا نوڤتش » - بيد أن أغلب الموسيقيين كانوا يتلقون ألحاناً شرقية من أصدقاؤهم ، أو كانوا يحفظونها في الذاكرة ، أو يسجلونها أثناء رحلاتهم التي كانوا يجربون خلالها القوقاز وبلاد القرم ، حتى عندما كانت تتاح لهم فرصة الاستماع إلى الفرق الشرقية الجوّالة .

يصاحبها عادة من مبالغة وتطرف ؛ بيد أن المقطوعات الشرقية الرفيعة التي جادت بها قرائح الموسيقيين الأفناد من روس وغربيين كانت تسهم دائماً بالصدق والبساطة .

وكان الموسيقيون الروس يستلّفون أول ما يستلّفون النفاذ إلى صميم الموسيقى الشرقية ، والتعبير عن صداها الحق ، فعمدوا إلى الشرق يأخذون عنه ألحاناً شعبية أصيلة ابتغاء إدماجها في مؤلفاتهم الشرقية ، ومثال ذلك لحن الخورس (الغناء الجماعي) الفارسي في أوبرا « رسلان وليودميلا » ، ولندكر بهذه المناسبة أن « يوهان شتراوس » استلهم هذا اللحن نفسه عندما وضع « المارش الفارسي » ، وهذا اللحن منتشر لا في إيران فحسب ، بل في أكثر من بلد من بلدان المجموعة التركية (الأتراك ، والأذربيجانيين ، والأذربكيين ، والقزاقيين ، واللتتر ، والتركان ، والقرغيزيين ، وغيرهم من الشعوب) .



ولإننا لنلاحظ أن موسيقي القرن التاسع عشر كانوا يوجهون جلّ همهم إلى إبراز ما انفردت به الثقافة الموسيقية في أقطار الشرق كلها من سمات مشتركة يميزها عن الثقافة الموسيقية الأوروبية ، أما الخصائص المميزة للموسيقى كل شعب شرقي على حدة فقلّ أن تسترعى اهتمامهم ؛ إذ كانت الدراسة العلمية للفولكلور الموسيقي لا تزال آن ذاك في المهد ، لم تحقق شيئاً يذكر من النمو والتقدم .

ومن المعروف أن الموسيقى عند السواد الأعظم من

وإنما لتجد أن الجزء الأول من نشيد أحد أبطال هذه الأوبرا — انخان رطير الخرزى — أن أساسه لحن تنارى كان الرسام آيفازفسكى قد أمده به جليника .

ويُشَدُّ هذا اللحن الكثير التمتع بصوت نسائي خفيض (وضع جليника الجزء الخاص « برطير » لطيفة صوت الميتر — سويرانو) ، ويؤدى النغمة الإنجليزية (القوقر أنجليه) هذا اللحن إلى جانب اللحن العصى ، بطريقة التعارض الكونترابنلى . وهناك رأى بأن الجزء التالى من النشيد (ذكريات الوطن) إنما يقوم بعرض لحن شرق أصيل (عربي) .

ولا ريب أن الرقصات الشرقية التى تضمها الفصل الرابع من أوبرا « رسلان وليودميلا » تفوق كل ما عداها من مشاهد البالية الأخرى في هذه الأوبرا ، ففى أعقاب « مارش » الساحر الشرير « تشيرنومور » الذى يشير — إلى الحد كبح — إلى « إنكشارية » القرن الثامن عشر — نجى « الرقصة التركية » ذات الإيقاع البطيء ، ثم تلبها « الرقصة العربية » فى قالب « فالس » ، ثم تأتى أخيراً رقصة « اليزجينكا » Lezgunka .

وقد أفضى المؤلف بصدد الرقصة الأخيرة أنه بلغا في وضعها إلى استلهاهم لحنين تناريين كان الرسام « آيفازفسكى » قد أمده بهما أيضاً .

هذا ولا بد أن يكون مطلع هذه الرقصة شرقى المصدر أيضاً ، فهو ذو طابع يتميز بالسرعة والعنف ، وموضوع بحسب سلم يميز موسيقى شعوب شرقية كثيرة . وفى هذه الموسيقى الراقصة ذات الصدى الشرقى الأصيل ، وهارمونية قلب ، وتوزيع أوركستراى لا يستقر على حال يقوم « جليника » بتصوير القوقاز — كما كان في عهده — تصويراً شاعراً طريفاً ، فيتجل القوقاز صارماً متعشفاً ، متعطشاً إلى الحرية ، أبيضاً ، أشم في ثورة مشاعره الفطرية .

وغالباً ما كان الموسيقيون الروس لا يضمنون مؤلفاتهم ألحاناً شرقية بأكلها ، بل يأخذون منها بعض النبلات ، أو بعض الأكتام التى يوفقون بينها وبين ألحان من طابع مختلف ، مما كان يتيح لهم أن يترجموا عن صور الشرق بروح مبدعة أكثر تحراً وانطلاقاً .

فلنلقِ إذن نظرة عابرة على المؤلفات الشرقية التى وضعها الموسيقيون الروس خلال القرن التاسع عشر لنكون لأنفسنا فكرة واضحة جليلة عن المعالم المميزة للشرق الروسى .

فأول ما عرفناه من عمليات إدماج الألحان الشرقية الأصلية فى الموسيقى الروسية يرجع عهده إلى عام ١٨٢٨ عند ما وضع « جليника » (Glinka) مقطوعة « للبيانو » مستوحياً أغنية من بلاد الكرج (جورجيا) كان صديقه الأديب « جريوبيندوف » (Griboédov) قد أمده بها ، وقد صاغ « بوشكين » حول هذا اللحن قصيدة مطلعها : « لا تخفى لى يا جميلى أغاى الكرج الخربة » وفى هذا الأمر الأول للاستعارة الكلاسيكى فى روسيا — يعنى « جليника » بترجمة جافة موجزة لأغنية شعبية ، غير أنه يبرز الإطار الرقيق المحيط بهذا اللحن المؤثر فى سنده الخلقى المصاحب للحن ، وهو سناد ذو أنغام عذبة شجية .

• • •

وفى أوبرا « رسلان وليودميلا » التى كتبها « جليника » عام ١٨٤٢ — تشغل المشاهد الخارقة والمشاهد الشرقية مكاناً هاماً ، ويعود المؤلف إلى اللحن الذى سبق أن تحدثنا عنه ، فيستخدمه لوضع لحن الخورس الذى تقوم بأدائه فتيات « الساحرة ناينا » : « ظلام الليل يرعى سلوه على السهل » ، ويتصرف المؤلف فى عزف الأوركسترا المصاحب ، فيضئ على اللحن طابعاً حزيناً حالماً تارة ، وخيالياً خارقاً تارة أخرى ، وكتيباً فاجعاً طويلاً ثالثاً .

القوقاز، و «بورودين» آسية الوسطى، وصور
«رمسكى - كورساكوف» سحر الشرق العربى، وعرض
«مُسورجسكى» الألحان اليهودية والموسيقى الفارسية.

وكان «بالاكيريف» من أعظم الخبراء فى موسيقى شعوب
القوقاز وأقدر المطلعين على دقائقها، ذلك أنه سمع ووعى
فى ذاكرته ألحاناً شرقية كثيرة أثناء رحلاته التى جاب
فيها تلك البلاد خلال العقد السابع من القرن التاسع عشر،
فعمد إلى استخدام بعض منها فى مقطوعاته الشرقية،
شأنه فى ذلك شأن «رمسكى - كورساكوف»، غير أن
الذى يأسى له الإنسان حقاً هو أن الغالبية العظمى من
هذه الألحان لم يتم تدوينها.

والمستمع إلى آثار «بالاكيريف» لا يلمس فيها
هرساً للشرق عامة، ولكنه يتعرف خلالها موسيقى شعوب
القوقاز وبلاد القرم. وما لا يدع سبيلاً إلى الشك أن
«بالاكيريف» كان له فى هذا المجال أكبر الأثر على
أقرانه من «الخمسة الكبار». وقد ذكر «رمسكى -
كورساكوف» أنها بعد كيف أن «الفنى القوى
بالاكيريف» العائد من القوقاز كان يلقى على مسامع أخلائه
ما سمعه هناك من أغان شرقية، ويضيف كورساكوف
على ذلك قوله: «كانت هذه الأنغام التى لم تكن
معهودة لنا آنذ بمثابة الوحي المنزل، حتى إننا خلقنا
أنفسنا كأنما خلقنا خلقاً جديداً!». . . .

وتعد «الأغنية الكرجية» التى وضعها «بالاكيريف»
بعد عودته من القوقاز بزمناً وجيزاً - عملاً من الأعمال
القيمة فى ميدان الاستشراق الروسى لما امتازت به من
خصب بالغ فى نقل صور الشعوب وألوانها، إذ عمل
المؤلف على حشد مقطوعته هذه بالألحان الشرقية،
واجتهد فى أن يكون عزف البيانو المصاحب صدقاً أميناً
للآلات الشرقية.

. . .

هذا وقد عمد «جلينكا» - بالإضافة إلى ذلك - إلى
استلهم الموسيقى العبرية فى بعض مؤلفاته، ففى الموسيقى
التي وضعها لمأساة «الأمير خلمسكى» للكاتب التراجييدى
«كوكولنيتش» (١٨٤٠)، يمتاز دور الفتاة «راميل»
بالصفاء وسمو الشاعرية. ويتمش إنشادها بالخمر والحياة،
وبالرفعة والوقار، أما «حلمها» فهو ينبض بالقوة
والحياة.

ونحن فى غنى عن القول بأن ألحان هذه الأغاني
ليست شرقية المصدر، غير أن الذى لا بد من تقريره هو
أن «جلينكا» قد حدد بوضوح سبل تطور هذا النوع
من الاستشراق الروسى، ورسم له بجملاء طريق نموه
وتقدمه.

. . .

وفى عام ١٨٦٣ كتب «سيروف» أوپرا «يهوديت»
فلقيت نجاحاً عظيماً خلال النصف الأخير من القرن
الماضى، وكان لها أبغ الأثر ونازح الاستشراق
الروسى، بيد أنها تضمنت من الألحان الشرقية ما يصعب
القطع بصحة أصالته، ذلك أنه من المشكوك فيه أن يكون
«سيروف» الذى أقام ردهاً من الزمن يشبه جزيرة القرم
قد وجه همه - خلال فترة إقامته هذه - إلى دراسة
الموسيقى الشرقية. وأغلب الظن أن أوپرا «يهوديت» إنما
جاءت بعرض حر منطلق لما كان ذاتها فى المجتمع الروسى
من أنغام شرقية فى ذلك العهد، غير أننا نجد من ناحية
أخرى أن بعض فصول هذه أوپرا لا ريب فى صحة
شروعها من حيث الطابع، ومن أمثلة ذلك «خورس القيان»
ذو الأنغام القائمة، فضلاً عن أغنية «فاجوا» الهندية،
و «مارش هولوفيرن».

. . .

وقد خطا الاستشراق خطوة هامة، وتقدم تقدماً
ملحوظاً فى مؤلفات أولئك الموسيقيين الذين عرفوا باسم
«الخمسة الكبار»: فتناول «بالاكيريف» فى موسيقاه

و «الأذربيجانيين» ، و «الكرج» و «باقي الشعوب القوقازية الأخرى» ، ولا ريب أن «بالاكيرييف» كان يلمس هذه الفروق ويحس بها ، غير أنه لم يتوخَّ دائماً توضيحها وإبرازها .

• • •

وكان «بالاكيرييف» قد شرع في تأليف مقطوعتي «تمارا» و «إسلامي» في حين واحد ، إلا أنه لم ينته من وضع «تمارا» إلا بعد مضي ستين طوال (١٨٦٩ - ١٨٨٢) ، فجاءت تعكس مرحلة أخرى من مراحل تطور الاستشراق في روسيا . وقد وجه المؤلف جل همه في هذه المقطوعة إلى إبراز نواح معينة : هي اللون ، والطابع ، والظرفاة .

هذا ، وكان يطلق على هذه القطعة في أول مراحل تأليفها اسم «ليزجينكا» ، والواقع أن هذه المقطوعة الرائعة التي أرشأت موضوع قصيدة «ليرمونتوف» إبرازاً أكثر ما يكون حقيقة وشاعرية — جاءت في قالبها النهائي محضطة بخصائص «ليزجينكا» — رايسودي — يحيط بها إطار موسيقى شائق في مطلعها وختامها .

ويبدى «بالاكيرييف» في هذه القطعة براعة فائقة في معالجة الألحان القصيرة المتباينة اللون ، فيعارضها ويقابلها في يسر وروعة ، إذ يعرض حيناً رقصة «الأوزونداري» الكرجية ذات الإيقاع البطيء المنقسم بالأناقة والرقعة ، ويعرض حيناً آخر رقصة «الليزجينكا» ذات الطابع السريع العنيف ، بيد أن المقطوعة جاءت خالية من التعارض العنيف الذي يتجلى في «إسلامي» ، فقد حرص المؤلف هنا غاية الحرص على حسن «الربط» بين ألحانه ، والانتقال غير المحس من لحن شرق إلى آخر .

هذا ، ولم يقتصر اتجاه «بالاكيرييف» إلى الاستقاء من نبع الشرق على هذا القدر فحسب ، بل عمد

وفي المقطوعة «الفانتازي» «إسلامي» Islamey (١٨٦٩) الموضوع للبيانو ، ينسج بالاكيرييف «تحويلات» حول لحنين شرقيين . وكان ميلاد هذه القطعة التي رجب بها «ليست» «أعما ترحيب» — حدثاً هاماً في تاريخ الموسيقى الروسية الموضوع «للبيانو» ، كما كان لها — من نواح عدة — أبلغ الأثر في تحديد السبل لتطور هذا اللون من الموسيقى فيما بعد .

هذا وتعتبر مقطوعة «إسلامي» من أروع ما أنتج من الموسيقى الشرقية في روسيا حسن صياغة وهارمونية ، فضلاً عن النفاذ النير الملم الذي يتجلى في معالجة المؤلف للنفحات الشرقية .

وأول موضوعات هذه المقطوعة رقصة من رقصات «الليزجينكا» الخاصة «بالكاباردينيين» . كان بالاكيرييف قد دوَّنها في أثناء إقامته بالقوقاز ، وثاني موضوعاتها لحن بطيء أخذ المؤلف عن التتار المقربين في بلاد القرم ، ويتعارض هذا اللحن تعارضاً ملحوظاً والقوة «المادية» التي تتجلى في اللحن الأول المتوقد ، المتحول من العزامة والخشونة إلى البسط والحرارة : فالموضوع الأول يصور حياة «الجقنينيين» Djiguites من أهل الجبال مع ما طبعوا عليه من حدة الطابع ، وشدة المراس ، على حين يتميز الموضوع الآخر بالشاعرية الخالصة .

• • •

وقد وضع بالاكيرييف القصيدة السمفونية «تمارا» (وموضوعها هو قصيدة بالعنوان نفسه للشاعر ليرمونتوف) مستوحياً ألحاناً شرقية أيضاً ، غير أنه لم يحدد مع الأسف مصدر هذه الألحان ولا حقيقة أصلها ، فالقوقاز — كما هو معروف — تقطنه شعوب عدة متباينة اللون والطابع ، لكل منها ثقافته الخاصة القائمة بذاتها . فكان هناك فارق كبير بين موسيقى كل من «الكاباردينيين» ،

فقال : إن الرحالة المحبري الشهير « ب . هونفانثي » هو الذي أمدّ بورودين بألحانه شاهدته الخاصة بالبولوفتسين ؛ بيد أن السؤال الذي ما زال يتردد في الأذهان حتى الآن هو : هل عمد المؤلف إلى استخدام تلك الألحان نفسها ، أو استلهمها في ابتكار ألحان من وضعه هو ؟

• • •

ويميز أوروبا « الأمير لميجور » (١٨٦٩ — ١٨٨٧) ذلك التباين الملحوظ بين المشاهد التي تجري أحداثها بمدينة « يوتفل » القديمة ، وتلك التي تدور وقائعها في معسكر « البولوفتسين » . فلا يسع المرء في الحال الأولى إلا أن يطرب لتلك الموسيقى العذبة الشجية المصاحبة للقصص والأناشيد السائية الجماعية ذات الطابع الحالم الرقيق ، كما أنه لا يتألك نفسه في الحال الأخرى من الإعجاب بقوة أولئك الرجال الأشداء ذوي البطش الغاشم ، واللباس الشديد . ويتبين الناظر إلى شخصية كل من « ألحان كونتشاك » وابنته « كونتشاكوفنا » كل سمات الواقعية ويميزاتها ، وهذه الواقعية يؤكدنها ويرزها البون الشاسع بين الشخصيتين . وتتجلى شخصية « ألحان كونتشاك » في « مارش » « البولوفتسين » « الرهيب » (مارش الموت) ، وكذلك في إنشاده المؤثر ، فيبدو تارة كرجل قاسٍ جبار لا تجد الرحمة ولا الشفقة إلى قلبه سيلا ، ويبدو تارة أخرى في ثوب الرجل الماكرك المذاعب المتسم بصفاء الحاشية ورقتها .

أما الفاصل الغنائي (Cavatine) الكثير الزخارف الذي تؤديه « كونتشاكوفنا » بمصاحبة الخورس فيبدو مشعباً يعطر الليل النافذ ، وتسحر « كونتشاكوفنا » القلوب بصنق تلقائيتها ، وتوقد مشاعرهما .

• • •

ولا يفوتنا في معرض الحديث عن آثار « بورودين »

كذلك إلى استلهم الموضوعات الشرقية في سمفونية ، وبعض من مقطوعاته الغنائية ، وأخرى مما وضعه « لبيانو » .

• • •

ولنأمل في آثار « بورودين » يجد عرضاً غنيّ التنوع للموضوعات الشرقية التي تتجلى تارة في صورة شخصيات نسائية رقيقة ، وتارة أخرى في ثوب من الحدة والعنف ، وطوراً ثالثاً في قالب سلس من الشاعرية الطريفة المشوقة . وتنضج معظم مؤلفات « بورودين » بخشونة الشرق وقسوته ، حين يصور المؤلف سكان السهول في آسية ، هؤلاء الرُحّل الذين كانوا يعرفون بالبولوفتسين^(١) (Polovtsiens) فجاءت موسيقاه تعكس كل ما في حياة أولئك القوم من مرارة وشظف .

وقد استمد « بورودين » موضوع رومانس « لحن عربي » من أغنية من ديوان « نبذة تاريخية عن الموسيقى العربية » لـ « ا . خريستيانوفتش » ، وبلغ من التزام « بورودين » للأصل أن احتفظ بالنص الحرفي للأغنية كما ترجمها « خريستيانوفتش » .

وكتب « بورودين » أوروبا رائعة ذاع صيتها : هي أوروبا « الأمير لميجور » التي تتناول حياة « البولوفتسين » (Polovtsiens) سكان سهول آسية ، وضمن المؤلف بعض مشاهدتها ألحاناً شرقية ما زال الغموض يحيط بأصلها ، ويكتنف مصدرها ؛ ولم يستطع نقاد الموسيقى تخبروا أن يصنروا بشأنها سوى بعض التكهنات . ولقد تطرق الناقد « ستاسوف » إلى هذه الألحان في مذكراته ،

(١) البولوفتسين : (Polovtsiens on Polovtsians) هو الاسم الذي يطلقه المؤرخون الروس على « الكومانين » (Comans) ، هم شعب من أصل تركي كان يستوطن قديماً السهول الهائلة بالبحر الأسود وبحر كزوف ، وقد اضطروا أمام هجمات المغول المتوالية إلى هجر موطنهم والتزوج إلى أوروبا حيث حلوا رحلتهم في سهول المجر .

سبق أن أشرنا إليه ، وكذلك من ديوان « اليوم لاثنى عشرة أغنية عربية » (مغربية وقبلية) لـ « ف . سلفاتور - دانيال » ؛ فاستخدم « كورساكوف » هذه الأغاني حريفاً دون أن يحرق فيها أى تعديل ، وبذل قصارى جهده - عند ما أراد توفيقها هارمونياً - على أن يظهر خصائصها المميزة ويبرزها . وتدل نواح عدة من مقطوعة « عثر » على مبلغ ولغ « كورساكوف » في شبابه بمؤلفات « برليوز » و« ليست » السمفونية ، ومدى إعجابه بها .

هذا ، ويظهر موضوع « عثر » العائس ، وكذلك الزخرف الرقيق المنسوج على شكل « أرابيسك » والذي يقوم مقام « اللحن الدال » (Leitmotiv) لشخصية الجنية « جمل » - نزار - في كل مراحل هذه القطعة ، ويتكرر في جميع أجزائها ؛ ولا يسعنا في الوقت نفسه إلا أن نلمس ما بلغته الصور الشرقية في « عثر » من نفاذ ولقوية . وقصارى القول أن المؤلف الشاب « رمسكى - كورساكوف » تمكن من خلق عمل فنى فريد ، واستطاع أن يثمه على أحسن وجه وأكمله .

...

أما قطعة « شهرزاد » فهي ترتبط - كما يدل عنوانها - ارتباطاً وثيقاً بعالم الخيال العربى ، بيد أن « رمسكى - كورساكوف » لم يبين - عند وضعه هذه القطعة السمفونية - موضوعها ، بل اكتفى بأن أشار إلى أنه استلهم بعض فصول قصص « ألف ليلة وليلة » ؛ كما أنه لم يتطرق في مذكراته إلى أصل الألحان الشرقية التى تضمنتها « شهرزاد » ؛ هذا على الرغم من أنه درج على أن يسجل في مذكراته وصفاً دقيقاً لمراحل تأليف كل أثر من آثاره . إذ أننا نستطيع أن نقرر واثنين أن ألحان هذه المقطوعة ذات طابع شعبي صميم ، شأنها في ذلك شأن « الشرق »

أن نشير إلى أن المقطوعة القصيرة الموضوعة للبيانو عام ١٨٨٠ بعنوان « في دهاس آسية الوسطى » - من القطع الجديرة بالاهتمام ؛ إذ يعمل المؤلف فيها على « تفاعل » لحن روسى ولحن شرقى مع التوفيق بينهما .

وقد درج « بورودين » على تضمين « موسيقاه الأوركسترالية - التى لا قصة لها - ألحاناً شرقية ، وتسم هذه الموسيقى الأوركسترالية عند بورودين بخاصة مميزة هى شدة التمازج بين العنصرين الروسى والشرقى حتى ليتعسر أحياناً التمييز بينهما .

...

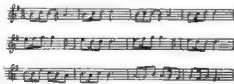
أما الموسيقى الروسى القذبة « رمسكى - كورساكوف » الذى أُلّف أوبرات شقى أريت على الخمس عشرة ، ووضع عدداً عظيماً من المقطوعات السمفونية والصوتية ، والموسيقى العائلية (Musique de chambre) - فهو بلا ريب أكثر المؤلفين المستشرقين تنوعاً ، وأعظمهم شهرة . وقد وضع « رمسكى - كورساكوف » أولى مؤلفاته الشرقية الكبرى حول قصة عربية للكاتب « ا . مينكوفسكى » هى قصة « عثر » التى تجمع بين الشعبية والرومانتيكية الخالصة ، فضلاً عما تتضمنه من خيال وفلسفة ذات طابع خاص .

وموضوع القصة : أن عثر أتقت الجنية « جمل » - نزار - من هلاك محقق ، فكافأته بأن مكنته من الاستمتاع بمفاتيح الحياة ومباهجها وهى : الانتقام ، والسلطان ، والحب . ويكون التعبير الموسيقى عن هذه « المباهج » جوهر مضمون هذه القطعة .

وبعرض « رمسكى - كورساكوف » في قطعة « عثر » (١٨٦٧ - ١٨٦٨) كثيراً من الألحان العربية الأصلية ، اقتبسها من ديوان « ا . خريستيانوفتش » الذى

مشهد يمثل القتال المرير الذى يقوم به الطائر الخرافى « الرخ » ثم تحليله . ويكون الجزء الثالث : « الأمير والأميرة » فصلاً شاعرياً غاية فى الرقة والطف ، وقد صيغ هذا الفاصل فى قالب الأفايصى الشرقية . أما الختام : « عيد فى بغداد » ، فيرس لوحة تمثل مشهداً روائياً يزخر بألوان الأفراح الشرقية ، مما جعل هذا الفاصل المتعدد الموضوعات أشبه بتحويلات شطف الزجاج الملون فى منظار الكاليسكوب . وألحان الخاتمة هذه إما جديدة مستحدثة ، وإما مستعارة مما سبقها من أجزاء . وينتهى هذا الفاصل الأخير بموسيقى تصويرية تصف بحراً هائجاً وصيفاً تقوص فى الجمع النائرة .

وقد اتبع رسكى - كورساكوف النهج الاستشراق نفسه فى أوبرا « ملادّا » (Mlada) فعرض عدة ألحان شرقية و « فاعلها » ، وما يذكر أن « بالاكريف » كان قد أمدّه بأحدها ، فأجرى « كورساكوف » تعديلاً طبعياً على موضوعه ، واتخذ منه لحناً دالاً على « كليوباترة » . أما الرقصة الهندية الرائعة التى تتضمنها هذه الأوبرا فهى مستوحاة من لحن هندى أصيل كان الرسام « فيريشتاجين » (Verechtchagine) قد أمدّه به المؤلف :



وقد استلهم « كورساكوف » كذلك أنغام الموسيقى الهندية فى أغنية التاجر الهندى فى أوبرا « سادكو » ، بيد أنه عمد هنا إلى تكيف « الشرق » ، بطريقة فنية بدل أن ينقل نقلاً عن الموسيقى الشرقية ، وتبع المؤلف النهج نفسه فى آخر أوبراته السماة : « الديك الذهبى » .

عند « بورودين » ، بيد أن المرء لا يستطيع أن يقطع بعربية هذه الألحان ، فطابعها العام يدعو بالأحرى إلى الاعتقاد بأنها ألحان قوقازية الأصل ، ذلك لأن أهل القوقاز يتعرفون فيها أغانيهم القومية . وربما عمد « كورساكوف » إلى تضمين « شهرزاد » « تحولات » لألحان شرقية كان قد سمعها فيما مضى . والقول بأنه جرى على عرض موضوعات شعبية مما رسخ فى ميدان الاستشراق الروسى ، وكون جزءاً منه - لا يخلو من الصحة - فى مقطوعة « شهرزاد » مثلاً - ألحان تشبه إلى حد كبير موضوع « الخورس » الفارسى (Choeur Persan) « جليكنكا » .

هذا وتتكون متتالية (Suite) شهرزاد (١٨٨٨) شأنها فى ذلك شأن « عتر » - من أجزاء أربعة - وتشغل الألحان الدالة فيها (Leitmotiv) - كما هو الأمر فى « عتر » أيضاً - حيزاً هاماً ، مثال اللحن الدال على شخصيتى السلطان شهريار وزوجه شهرزاد ، وفيما يلى اللحن الدال على شهر زاد :



ونسمع هذه الألحان الدالة فى جميع أجزاء المقطوعة فنظهر تارة كموضوع رئيسى ، وتبدو تارة أخرى كجزء فصول عارضة . ويصف الجزء لأول البحر ، فيصوره هادئاً ساكناً حيناً ، ويعبر عن هياجه وثورته حيناً آخر ، وقد روى معاصرو المؤلف أنه إنما كان يرى بذلك إلى سرد قصة « السندباد البحرى » . أما الجزء الثانى ، فيسمى فى صورته الأولى « رواية الأمير القلتندرى » ، وتلدور تحولات الموضوع ذى الطابع البطىء الحزين حول

الوجه الذى يجعلها صالحة للأداء .

ولا يسهل التأمل فى آثار « سورجسكى » المعروفة إلا أن يلمس ما فى أسلوبه من قوة ورياسة ، ذلك أنه حرص غاية الحرص على أن تجيء ألحانه أقرب ما تكون إلى الألحان الشرقية الأصيلة ، وتجلى هذا الحرص أول ما تجلى فى « رقصات الفارسيات » من أوبرا « خوفانشينا » وفى « الخورس » المشهور « يوشع » (Josué) ، ففى هاتين استوحى سورجسكى ألحاناً شعبية عبرانية .

• • •

ولم يتعرض « تشايكوفسكى » للشرق إلا لماماً ، فليس له فى ميدان الاستشراق سوى آثار قليلة هى : أنشودة شرقية بعنوان « العصفور الكنارى » ، ولحن « الطبيب المغربى » فى أوبرا « يولانته » (Iolanthe) ، ورقصة المقهى « العربية » فى باليه « كسرة البندق » Le Casse-noisette وتستلهم الرقصة العربية هذه لحناً شعبياً شرقياً ، بيد أن اللحن لحن « حر فى الأصل كما قد يدعى إلى الظن عنوان الرقصة ، ولكنه منقول عن إحدى الأغاني الشعبية الكرجية مما تشله الأمهات مهددة أطفالهن ، وكان هذا المتصرف من الأمور المألوفة والوسائل الشائعة فى ذلك العهد حينما كان التفريق بين مختلف الثقافات القومية لشعوب الشرق ، والتمييز بين خصائص كل منها — أمراً لم يبلغ بعد حظاً كافياً من الدراسة والبحث .

• • •

ولا يقوتنا أن نعرض لفنان كان من ألمع العازفين على البيانو ، وأنبغ المؤلفين الموسيقيين فى روسيا ، هو « أنطون روينشتاين » Anton Rubinstein الذى حُب عددًا ضخمًا من المؤلفات الشرقية ، أدرج معظمها اليوم — وبالأخص أوبراته « الدينية » — فى طيات النسيان ؛

وقد وضع « رمسكى — كورساكوف » سلسلة من الأغاني الشرقية الشعبية لأشعار معاصره من الأدباء ، وكذلك نصوص « نشيد الإنشاد » ، وأثبتت قدوة عظيمة وبراعة فائقة فى إبراز النواحي الطريفة المشوقة ، وكذلك النواحي التعبيرية التى تميز الشاعرية عند الشرقيين .

• • •

أما « سورجسكى » (Moussorgski) فلم يخلف سوى تراث شرقى محدود يقتصر على مقطوعات معدودات هى : « رقصات الفارسيات » فى أوبرا « خوفانشينا » (Khovanchchina) ، والأنشودة العبرانية ومقطوعة « اليهوديين » التى تكون جزءاً من متتالية « لوحات المعرض الموضوعة « لليانو » ، ومقطوعة « هزيمة سنحاريب » الموضوعة للخورس والأركسترا (والمقطوعة مستوحاة من إحدى قصائد « بايرون ») ، ثم أخيراً مقطوعة « يوشع » (Josué) . بيد أن سورجسكى كان يبدى اهتماماً عظيماً بالموسيقى الشرقية ، وقد تجلى هذا الاهتمام فى كتب من مؤلفاته التى لم تنتج ، وفى عدد كبير من مشروعاته التى لم يقدر لها أن تخرج إلى حيز الوجود ، مثال ذلك أوبرا « سالامبو » Salammbô (عن قصة فلوير) ، وكان المؤلف قد شرع فى وضعها فى بداية العقد السابع من القرن الماضى ، فضمتها صوراً شرقية يتميز أكثرها بالعمق والجدية ، بل « بتراجيدية » التعبير ، كما كان « سورجسكى » قد عقد العزم على وضع متتالية موسيقية على قاعدة من ألحان أهل الشرق ، وقد وجد فعلاً فيها خطفه من بحوث ودراسات « مسودات » حوت ألحاناً « برمانية » Birmanes ، وقرغيزية ، وفارسية ، وتركية وأرمينية ، وكذلك ترتيل الدراويش . بيد أنه لم يقدر لتلك الأعمال أن تتم . شأنها فى ذلك شأن المقطوعات التى وضعها « سورجسكى » للبيانو ليترجم فيها عن مشاعره أثناء تجواله فى بلاد القرم ، وقد أعاد صياغة هذه القطع ، وأداها بنفسه مراراً عدة دون أن يفلح فى إنجازها على

تقرن الطرافة بشاعرية الحب ، في جو من التأمل الهادئ
الحزين ، وقد كان لحسن أداء الموسيقى " شالباين " ،
الفصل الأول في ذبوع هذه الأغنية .

• • •

أما أوبرا « الشيطان » فإن أحداثها تلور في بلاد
الكرج ، وقد عمد « روبنشتاين » إلى اتباع نهج منطق
فنم أوبرا بالألحان الكرجية ، فإ إن تنتهى المقدمة حتى
يطالعنا المشهد الأول بخورس الغنيات مطلع :

« سندهب هذا المساء لتزود بالماء من نهر الأرجف »
التائر .

ويستلهم هذا الفاصل من الغناء الجماعى لحناً من
الألحان الشعبية الشائعة في الكرج . وأغلب الظن أن
« روبنشتاين » آلف هذا اللحن بنفسه ، غير أن ما أبداه
من إبداع وبراعة في محاكاة الطابع القوى جعل الكرجيين
ينظرون إليه نظرهم إلى موسيقاهم الشعبية الأصيلة .
وتحتوى هذه الأوبرا على الكثير من الرقصات الشرقية
الرائعة ، منها : « رقص » « اليزجينكا » العنيفة ذات
الإيقاع السريع ، و « رقص النسوة ذات الطابع الرقيق
اللطيف ، وتستلهم كذلك أحد الألحان الشعبية الكرجية .

وتتخذ الموسيقى الشرقية في أوبرا « الشيطان » موضوعاً
رومانتيكياً رفيعاً كإطار لها ، شأنها في ذلك شأن الكثير
من آثار الاستشراق الروسى ، وتتجلى فيها الموضوعات
الشعبية بكل ما تتسم به من صفاء وعدم تكلف ، فضلاً
عما يتميز به « فقاها » عادة من مهارة ورشاقة . والحق
أن « روبنشتاين » لا يقلُّ في هذا الميدان براعة عن
النابعين من مؤلفي الموسيقى في القرن التاسع عشر .

• • •

ويرى نقاد الموسيقى في « رحمانينوف » فاتحاً لآفاق
جديدة في ميدان الاستشراق الموسيقى في روسيا ، راسماً
مرحلة من أهم مراحل تطوره ، هذا على الرغم من أنه لم

فلم يبق ما يسترعى الاهتمام سوى بعض فصول أوبرا الشرقية
« فيرامورس » (المستوحاة عن « ت . مور » Th. Moore)
التي لاقت فيها مضى نجاحاً عظيماً ، وإقبالاً شعبياً متقطع
النظير ، فضلاً عن قطعتين ما زالتا تعدّان بحق حتى اليوم
من روائع الاستشراق في الموسيقى الروسية ، وأيتين من
آياتها الخالدة : هما مجموعة « الأغاني القارسية » ،
و « أوبرا الشيطان » (المستوحاة من قصيدة للشاعر
ليرمونتوف) .

ولحن روبنشتاين مجموعة أشعار الألفاني « بودنشتد »
Bodenstedt « الأغاني القارسية » . وقد أقام بودنشتد
ردحاً من الزمن في بلاد الكرج حيث قام بدراسة آثار
شاعر من أنبغ الشراء الشعبيين والملمهم في « أذربيجان »
هو « ميرزا شافى » .

وقصائد « شافى » تنبض بشاعرية فلة رائعة ،
وتنضج برقبة الحب وعذوبته ، وبعط الأزهار وريحها ،
وتعكس أبيضات إشراق شمس بلاده وهجتها ، وريق
البحر وسحره .

وقد أبدى « روبنشتاين » براعة فائقة في ترجمة
أحاسيس « شافى » الخفية ، ومعانيه الدقيقة ، واستطاع
أن يعبر عن أرق ألوان هذا الشعر ذى الطابع الحالم
الحزين محضاً له بروقته وإشراقه اللذين حرص
« بودنشتد » على صونهما في ترجمته الؤمينة لآثار
هذا الشاعر .

هذا ولستأ نذكر : هل اقتبس « روبنشتاين »
ألحان « أغانيه القارسية » أو وضعها بنفسه ؟ وأياً ما كان
الأمر فإن المسألة ليست ذات أهمية في هذا المجال ، ذلك
أن هناك أمراً محققاً : هو أن هذه الرقصات تنبض بموسيقى
شرقية ملهومة بالحياة ، لا تنقل في تلقائيتها وتنويعها عن أية
موسيقى شعبية صميمية . ونخص بالذكر إحدى تلك
الأغاني الاثنى عشرة : أغنية « الموجة تهادى » حيث

لتنمية اللغة الموسيقية ، وزيادة وسائل تعبيرها —
سمة تميز عدداً كبيراً من الموسيقيين خلال القرن العشرين .
وما زال لرحمانيوف حتى اليوم أكبر النفوذ وأبلغ الأثر
في هذا المجال .

• • •

ولقد ارتشف «جلازونوف» من نبع الشرق في كثير
من مؤلفاته ، كما ارتشف آخرون أمثال «إيبوليتوف» —
«إيفانوف» و «فاسيلينكو» و «جليير» وغيرهم
من المؤلفين ، فكانوا من أقدر الخبراء المتضلعين بالموسيقى
الشرقية . وقد تعاون هؤلاء المؤلفون وغيرهم من المؤلفين
الروس السوفيت وموسيقيي الجمهوريات غير الروسية في
الاتحاد السوفيتي ، فجاء تعاونهم بأطيب الثمار وأوفرها .
فعمد أغلب هؤلاء الموسيقيين إلى تناول مواد «فولكلورية»
أصيلة . فأحيا بذلك مظاهر دائمة الجيدة للثقافة الموسيقية
القومية (فهي مثلاً : «تاجيقية» عند «كئبر» ،
وتركمانية عند «شختر» و «راكوف» ، و «كاباردية»
في ربيعة «بروكوفييف» الثانية وسمفونية «مياسكوفسكي»
الثالثة والعشرين) .

• • •

وفي القرن العشرين ، وخاصة بعد أن قبض السوفيت
على زمام الحكم ، وثبت الموسيقى في بلدان الشرق السوفيتي
وثبة عظيمة ، وضخت خطوة كبيرة إلى الأمام . ويرجع
الفضل في تأسيس مدارس الموسيقى القومية إلى بعض
أساطين الموسيقى أمثال «زخاري بالياشكيلي» «الكرجي»
والمؤلفين القديرين «إسكندر سبندياروف» و «كوبيتاس»
الأرمنيين ، والموسيقى «الأذربيجاني» النابغ «أوزير
جاجيبكيوف» .

أما في جمهوريات آسيا الوسطى حيث تم
تنظيم هيئات المؤلفين القوميين ، فإن الثقافة الموسيقية
تطورت تطوراً هاماً ، وحقت تقدماً ملحوظاً ، فطارت
شهرة بعض الموسيقيين ، وذاعت أسماء كأمماء «أشرفي»

يكتب سوى عدد محدود للغاية من المؤلفات الشرقية البحتة ،
أبرزها «رومانس» مطلعها : «لا تغني يا جميلتي !» من
قصيدة «لبوشكين» ، وهي القصيدة التي استلهمها
«جلينكا» و «بالاكيريف» في أغانيهما القارسية التي
أشربنا إليها من قبل .

وقد وجه «رحمانيوف» اهتمامه إلى موضوعات
الموسيقى «النورية» (Tziganes) ، فكتب أوبرا
«آليكو» ، متخذاً موضوعها من قصيدة «لبوشكين» ،
وهي قصيدة «النور» ، فجاءت أوبراه صورة واقعية
لحياة أولئك الرُحَّل ، وأبرزت بوضوح معالم شخصياتهم
وخصائصها . وفي قطعة «كاهريشيو حول ألحان نورية»
التي كتبها للأوركسترا ، يعرض «راحمانيوف» ألحاناً
«نورية» أصيلة .

• • •

ويتجلى الروح الشرقى عند «رحمانيوف» — وهو في
هذا الصدد قريب الشبه من «بورودين» — لا في الرسم
الصور الشرقية وإبراز ما بينها من تناقض ، وإنما في
صهره لعناصر الفولكلور الشرقى ، وإذابتها لإذابة فنية في
أساليب التعبير الخاصة بملكية الإبداع القومية في روسيا .
ولا تتضمن آثار «رحمانيوف» سوى عدد جد ضئيل
من الصور الشرقية التي اتخذت صورة رقصات ، أو
مشاهد تهدف إلى الوصف المشوق . وهذه الصور — إن
وجدت — ليست سوى فقرات عابرة مقتضبة ، إذ لم
يلجأ «رحمانيوف» إلى الأساليب الشرقية إلا ليتخذ منها
وسائل تعبير ، كالتريجة عن حال من الحزن الحالم ، أو
عن شعور قوى مرع ، أو عن حركة عتية تلقائية . وهذه
الخاصية تميز كثيراً من الموضوعات الشرقية التي يعرضها
«رحمانيوف» في كونشرتواته «لليانو» ، وبعض من
مقدماته الموسيقية .

وقد صار اللجوء إلى إدخال الأساليب الشرقية

الكلاسيكي في روسيا متبعة إلى يومنا هذا ، تتجلى في مؤلفات الموسيقيين السوفيت ، وقد عمد أولئك إلى دراسة المميزات لمختلف أنواع الموسيقى القومية دراسة عميقة مستفيضة ، ولم يقتصر إنتاجهم على هذا الميدان فحسب ، بل تعدّاه حتى شمل كثيراً من الأقطار الشرقية الأخرى التي اتجهت بعد تحرُّرها إلى بحث ثقافتها القومية وترقيتها .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشيد بالدور الجوهري البالغ الخطر الذي لعبه اشتراق الموسيقيين الروس خلال القرن التاسع عشر ، وأن نشير إلى ما كان لتجاربيهم ونفوذهم التاريخي من أثر بالغ في هذا الميدان .

(أزبكستان) ، و «مالديبايف» Malydybaev (في بلاد القرغيز) ، و «مخاتوف» Moukhatov (التركاني) .

ولقد نبغ من بين أولئك الموسيقيين من تجاوزت مؤلفاته نطاق القومية المحلية ، وتعدّت حدودها ، فرأينا كيف استطاع المؤلف السوفييتي النابغ «آرام خاتشاتوريان» بفضل خصب خياله وغزارة أفكاره — أن يعلى من شأن آثاره ، ويوسع من آفاقها مع احتفاظه للموسيقى الشعبية الأرمنية بطابعها القوي الأصيل ، فنجح في تطوير هذه الموسيقى وتعميمها بالروح المبدعة المميزة لكبار الموسيقيين الروس الذين استقوا في مؤلفاتهم من نبع الموسيقى الشعبية الروسية .

وما زالت التقاليد والأسس التي شُبَّ عليها الاشتراق



السِّينَرَمَا وَالْفِيزِنَا فِيزِيُون

بقلم الأستاذ أحمد المحضى

البترو، للسوق الدولية أن يحل مشكلة عرض أفلام سينمائية على شاشة كروية عبارة عن السطح الداخلى لسقف نصف كروي، فاقصم بصلبه فريد ولر Fred Waller الذى كان يجرى تجاربه الأولى على شاشة كبيرة مسطحة، مستعملا أجهزة عرض كثيرة فى الوقت نفسه. وتمكّن ولر من تنفيذ طلب المهندس المعماري بأن استعمل ١١ جهازاً للعرض لتغطية الشاشة نصف الكروية، وكانت هذه الأجهزة تعرض ١١ فلماً. وفى الوقت نفسه التقطت من ١١ كاميرا موجهة إلى المنظر نفسه، ولكن من زوايا مختلفة.

السينما (كما في شكل ٢) يصل عرضها إلى ٢٠ متراً وارتفاعها ٧,٥ من الأمتار، ويتم العرض بواسطة ٣ أجهزة تعرض ثلاثة أفلام التقطت بكاميرا خاصة. وآلات العرض الثلاث مركبة بحيث تكون الأشعة الصادرة من الآلة اليسرى تغطى الثلث الأيمن من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة الوسطى تغطى الثلث الأوسط من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة اليمنى تغطى الثلث الأيسر من الشاشة، كما هو مبين فى الشكل.

وتعتمد السينما على استعمال شاشة أسطوانية (كما فى شكل ٢) يصل عرضها إلى ٢٠ متراً وارتفاعها ٧,٥ من الأمتار، ويتم العرض بواسطة ٣ أجهزة تعرض ثلاثة أفلام التقطت بكاميرا خاصة. وآلات العرض الثلاث مركبة بحيث تكون الأشعة الصادرة من الآلة اليسرى تغطى الثلث الأيمن من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة الوسطى تغطى الثلث الأوسط من الشاشة، والأشعة الصادرة من الآلة اليمنى تغطى الثلث الأيسر من الشاشة، كما هو مبين فى الشكل.

وآلة التصوير الخاصة بالسينما لها ثلاث عدسات تسجل المنظر على ثلاثة أفلام داخل الكاميرا فى الوقت نفسه، والعدسات الثلاث تميل إحداها إلى الأخرى بزاوية

حينما ازداد التنافس بين التلفيزيون وصناعة السينما، وبحسب التلفيزيون فى اجتذاب المتفرجين واستبقائهم فى منازلهم لمشاهدة برامجهم على شاشته الصغيرة، ففكر رجال السينما — استعادة لمكانتهم — فى أن يحاربوا التلفيزيون بتكبير شاشة السينما. وإذا ما علمنا أن شاشة التلفيزيون كان عرضها يتراوح بين ٢٥ سم و ٣٥ سم فى أغلب الأحيان، أمكننا أن نحسّ الأمل الذى غمر رجال صناعة السينما عندما فكروا فى أنظمة العرض الجديدة التى تبلى بالشاشة إلى أن يصل عرضها ٢٠ متراً، والتى تعتمد على تغيير نسبة الصورة، ورغبة فى التجديد.

والجدول التالى (شكل ١) يبين أهم الأنظمة المستعملة فى عرض السينما، وفيه مقارنة بين نسب الصورة المعروضة على الشاشة فى كل من تلك الأنظمة.

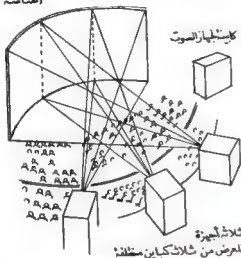
وقد سبق لنا أن تناولنا أكثر هذه الأنظمة بالشرح والتعليق على صفحات الجرائد والمجلات المصرية. ولذلك أكتفى فيما يلى بالحديث عن نظامى السينما والتلفيزيون لاعتمادى بأيهما لم يوفيا حقهما بعد من التنويه والتفصيل.

السينما Cinerama

بدأ أول عرض للأفلام بطريقة السينما على الجمهور يوم ٣٠ من سبتمبر سنة ١٩٥٢، فى سينما برودواى بنيويورك، وهو لذلك أقدم من هذه الأنظمة الحديثة جميعاً، ولو أنه لم يعرض فى مصر حتى الآن، ولكن الخطوات التى مهدت لوصول هذا الاختراع إلى ما هو عليه قد بدأت قبل ذلك بكثير.

فى عام ١٩٣٩ أراد المهندس المعماري لمبنى صناعة

الشاشة



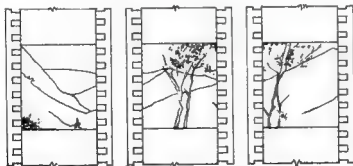
الصوت يسجل على شريط رابع مستقل . ويتكون هذا الشريط من ٧ سطور منفصلة للصوت يتم تسجيلها منفطسياً ، ستة منها تتبع ستة ميكروفونات موزعة أثناء التسجيل على أحواء مختلفة من المنظر ، والسابع مشترك بين الستة جميعها .

وأثناء العرض تستعمل أربعة أجهزة : ثلاثة

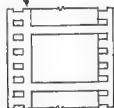
قدرها ٤٨° في المستوى الأفقي ، بحيث تغطي العدسات الثلاث جميعها زاوية قدرها ١٤٤° من المنظر . ولذا فإن الشاشة جزء من دائرة يحصر مع مركز الدائرة أيضاً زاوية قدرها ١٤٤° .

وأثناء التصوير يتم تسجيل الصورة على كل فلم على مساحة طولية تقابل ٦ ثقب من الثقوب الجانبية ، بدلا من الوضع العادي الذي تكون فيه مساحة الصورة عرضية يقابلها ٤ ثقب فقط (شكل ٣) . ويتضح من هذا الشكل أن مساحة الصورة العادية تساوي ٢٢ في ١٦ ملليمتر تقريباً ، بينما تكون الصورة على الفيلم الواحد في السينيما (ثلث الصورة النهائية) تساوي ٢٨ × ٢٥ مم تقريباً ، أي أن الصورة النهائية مجتمعة للسينيما تساوي من حيث المساحة ٢١ سم مربعاً أي مساحة الصورة العادية ٦ مرات . ومن هذا يتضح إمكان استعمال شاشة ضخمة تبلغ مساحتها مساحة الشاشة العادية ٦ مرات بدون أن يفقد أي جزء منها الوضوح في الصورة بعد التكبير .

ويلاحظ أيضاً من (شكل ٣) أنه قد استغنى عن مكان شريط الصوت في أفلام السينيما ، حيث إن

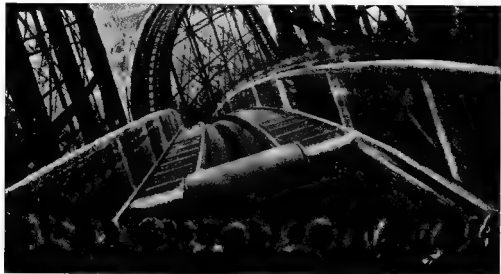


مكان مخصص لشريط الصوت



الفيلم العادي الناطق على ٣٥ م . الصورة تقابل ٤ ثقب جانبية .

شكل ٣ - صورة السينيما مقسمة على ٣ أفلام . كل جزء مساحة ٢٨ × ٢٥ مم



زيارة لمدينة الملاهي من برنامج «هذه هي السينرما»

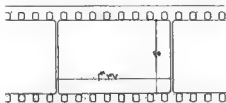
شكل ٤

وكأنك في إحدى المقصورات التي تنفخ من أعلى إلى أسفل بسرعة ثم تميل فجأة إلى اليمين في أحد المنحنيات وهكذا، مما يجعل المتفرجين يتصايحون من الخوف لشدة إحساسهم بوجودهم في المكان نفسه من مدينة الملاهي، وليس في صالة سينما. وكان هذا هو أكبر برهان على أن السينرما نجحت تماماً في الاستحواذ على «شاعر المتفرجين» وإقناعهم بأنهم «في الصورة» على حد الاصطلاح، وساعد على نجاح ذلك توزيع الصوت على عدة مكبرات متفرقة، إلى جانب ضخامة الشاشة واستدارتها حول المتفرج. وتلا ذلك عدة فصول أخرى كانت عبارة عن أفلام سياحية، فتارة تظهرنا في فينيسيا نجوب قنواتها في جننول، أو في فيينا نستمع إلى غناء Vienna Boys Choir، أو في مسرح لاسكالاميلانو نستمع إلى جزء من أوبرا «عايده»، وهكذا حتى فترة الاستراحة. ثم تلبها جولة بالهليكوبتر فوق أمريكا، والبرنامج جميعه طبعاً بالألوان الطبيعية.

أما البرنامج الثاني «إجازة سينرما» Cinerama

للصورة وواحد للصوت، ويتصل جهاز الصوت بسبعة مكبرات، ستة منها خلف الشاشة. كل في المكان المخصص له، والمكبر السابع في الصالة نفسها. ولكل جهاز من أجهزة عرض الصورة كابينة صغيرة للعرض منفصلة، أما المدير المسئول عن العرض كله، فيجلس في كابينة رابعة بها جهاز الصوت وجهاز التحكم في سرعة الأجهزة الثلاثة الأخرى. وأجهزة عرض الصورة سعة ٧٥٠٠ قدم (أى ٢٢٥٠ متراً) من الأفلام يستغرق عرضها ٥٠ دقيقة دون توقف (معدل خاص للسينرما) وقد سمحت لي الفرصة أثناء وجودي في لندن، فشاهدت البرنامجين المختلفين اللذين قدمتهما السينرما حتى الآن.

البرنامج الأول اسمه «هذه هي السينرما» This is Cinerama، ويبدأ بزيارة مدينة الملاهي، وهذا هو أهم جزء في البرنامج، فالشاشة الأسطوانية تكاد تحيط بك وهي ضخمة، بحيث تجعلك تشعر كأنك موجود فعلاً في مدينة الملاهي، وتبدأ المناظر



شكل ٥ - الفلم النيجاتيف الغير تليزيوني يمر ألقياً وراء العدسة أثناء التصوير ويمكن استخدامه في آلات العرض العادية فبسببها ولكنه يمتاز بزيادة كبيرة في دقة التفاصيل نظراً إلى أنه مصغر عن أصل كبير ، وبذلك يتسنى عرضه على شاشة أصخم من الشاشة العادية ، مع المحافظة على وضوح الصورة بالرغم من التكبير .

أما كيف تم التغلب على مشكلة « النيجاتيف » الكبرى ، فقد احتالت للملك شركة برامونت (صاحبة الاختراع) بأن استعملت الفلم بمقاس ٣٥ مم نفسه إلا أن الفلم جعل بحيث يمر وراء العدسة أثناء التصوير أفقياً لا رأسياً . (شكل ٥) وتشغل الصورة النيجاتيف مساحة مقابلة للثقب الخامية أى مساحة ٣٤×٢٥ مم وهو ما يساوي مساحة (النيجاتيف) الصورة السالبة العادية مرتين ونصف مرة . ولهذا فإن كل صورة (نيجاتيف) الصورة السالبة تقابل ٨ ثقب ، وكل صورة (بوزيتيف) الصورة الإيجابية تقابل ٤ ثقب (شكل ٥) وكل بوبينة نيجاتيف ٢٠٠٠ قدم (٦٠٠ متر) تعطى بوبينة بوزيتيف ٢٠٠٠ قدم ، وهذا هو كل الفرق .

والكاميرات التي استعملت لتصوير الثلاثة الأفلام الأولى لهذا النظام وهي أفلام White Christmas, Three Ring Circus, Strategic Air Command هي كاميرات مصدحة عام ١٩٢٦ لغرض إجراء تجارب للتصوير الملون وقتئذ على أساس استعمال كادرين متتاليين للصورة الواحدة ، فاستخدمتها شركة برامونت مع جعلها أفقية بدلاً من كونها رأسية ، ومع تغيير عدسة العينية لتحديد المنظر View Finder ليناسب الاتساع الجديد . أما الآن فقد

Holiday ، فتبدأ فيه محاولة خفيفة لربط أجزاء البرنامج في شبه الموضوع فهو يرينا رجلاً سويسرياً يقوم هو وزوجته بزيارة أمريكا ، على حين يوجد رجل أمريكي آخر من مدينة كانساس يزور هو وزوجته أوروبا . والبرنامج يشمل رحلات إلى « سان موريتز » للانطلاق على الجليد ، وأخرى إلى « باريس » لملامه القلبية ، إلى « لاس فيجاس » لموائد القمار ، وإلى « نيواورليانز » لفرق الجاز ، وإلى « كاليفورنيا » لرحلة بالقطار الفاخر ، وسطح حمامة الطائرات لمشاهدة طائرات نفاثة أثناء العمل . والذي يعاب على السينما أنه لم يعرض بواسطتها عمل جدوى حتى اليوم ، زيادة عن عرض أفلام الرحلات ، كما يعاب عليها أيضاً أن عمل اتصال الصور الثلاث على الشاشة يحتاج إلى مزيد من الدراسة والاحتياط ، حتى لا يبدوله أى أثر ، وتظهر الشاشة وكأنها مغطاة بصورة واحدة فعلاً .

الفيزتافيزيون Visiaision

وفي الوقت الذي ظهرت فيه السينما عام ١٩٥٣ ظهرت أيضاً الأفلام الخمسة الملونة الكاملة . وكان أولها فلم Bwana Devil من عمل Orch Oboler ثم تالت بعد ذلك عدة أنظمة أخرى منها السينما سكوب ، ثم الشاشة البانورامية حتى جاء عام ١٩٥٤ ، فظهرت طريقة جديدة هي الفيزتافيزيون تحاول أن ترضي الجميع ، وهي في الوقت نفسه يمكنها أن تعطى بصورها شاشة ضخمة من دون حاجة إلى آلات العرض الثلاث مثلاً كما في حالة السينما ، أو إلى عدسات خاصة كما في حالة السينما سكوب .

وتعتمد نظرية الفيزتافيزيون على تصوير الفلم على نيجاتيف كبير ، ثم تصغر الصورة عند الطبع إلى المقاس العادي على الفلم ٣٥ مم . أى أن مساحة الصورة تصبح مرة ثانية ٢٢×١٦ مم ، وبذلك يتسنى أن يكون الفلم الذي ستداوله دور العرض عادياً من حيث المقاس ،

للغرض . أما في العدسات ذات البعد البؤري القصير ، فتستعمل عدسات *Enica* حتى ٢٤ مم ، وهذه تعطي زاوية تصوير ٧٥ درجة . وهذه الزاوية أكبر من أي زاوية أخرى حتى زاوية السينما سكوب (ما عدا زاوية السينما فلان لما حالة خاصة) .

وبالنسبة إلى عرض أفلام الفيزتافيزيون فلان لدار العرض حرية استعمال النسبة التي تروقها من ٤ إلى ٣ إلى ٥ : ٣ إلى ٥ : ٣ إلى ٦ : ٣ ولو أن شركة برامونت تنصح باستعمال نسبة ٥ : ٣ في الأحوال العادية ، وباستعمال نسبة ٥ : ٣ في حالة ما إذا كان الفيلم مصحوباً بأية ترجمة على الشريط ذاته .

ولتسهيل عمل المشرف على آلات العرض من حيث ضبط الصورة على الشاشة رأسية حسب النسبة التي يرغبها ، أي « وسطية » الصورة في الاتجاه الرأسى فقد زودت الصور الأولى من كل بوبينة بعلامة خاصة في الركن الأيمن العلوى (كما يتضح في شكل ٦) وإذا ما أراد عارض استعمال نسبة ٤ : ٣ فيعرض الصورة كلها ، وإذا ما أراد العارض استعمال نسبة ٥ : ٣ ، لأن الصورة محجوبة بهذه النسبة في آلة العرض ، والشاشة معدة لهذه النسبة ، فيجعل الشرطة اليسرى تنطبق على حرف الشاشة العلوى . وإذا أراد نسبة ٥ : ٣ فليجعل (الشرطة) اليمنى السفلى تنطبق على حرف الشاشة العلوى . وإذا ما أراد نسبة ٣ : ٦ فليستعمل أسفل العلامة للعرض نفسه .

وتقول نشرات الدعاية الخاصة بشركة برامونت في امتدادح نظام الفيزتافيزيون : إن المخرج العالمى ، والمنتج العالمى سيميل دى ميل قال :

شكل ٧ - الصفحة التالية صورتان من فلم الحرب والسلام (بالفيزتافيزيون - إنتاج شركة برامونت) الصورة كاملة تعلى نسبة ٤ : ٣ الصورة لمحصورة بين الخطين الأبيضين تعلى نسبة ٥ : ٣ وهى النسبة المفضلة للفيزتافيزيون

تم صنع آلات تصوير خاصة للفيزتافيزيون من صنع Mitchell, Bell & Howell

ونظراً إلى أن تكبير الشاشة في اتجاه العرض والارتفاع ليس ميسوراً لجميع دور السينما ، فقد روى في تصميم الفيزتافيزيون إمكان استعمال شاشة تختلف نسبياً عن نسبة ٤ : ٣ إذا كان في الإمكان زيادة العرض فقط دون الارتفاع ، وعلى ذلك يمكن بعد تكبير الصورة حجب جزء من أعلاها وجزء من أسفلها ، حتى تصل إلى نسبة ٥ : ٣ أو حتى ٦ : ٣ (ولو أن الصورة الأصلية في الفيلم كانت نسبياً من ٤ : ٣) . ومن الطبيعي أن استدعى ذلك ضرورة مراعاة هذه النسب عند التصوير ، فالعدسة العينية ولو أنها معدة بنسبة ٤ : ٣ إلا أن عليها شرعتين أفقيتين لتحديد نسبة ٥ : ٣ ، ٣ : ٦ ، ويعتمد المصور عند تكوين المنظر داخل حلوى الكادر على نسبة ٥ : ٣ وهذه بدورها تصلح لباقى النسب .

أما النيجاتيف الملون المستعمل فهو *Bastman Mazda* وهذا الفيلم يحمض ويطبّع بطريقة *Technicolor* ، مما يسهل آلات التصوير ، وجعلها لا تختلف عن آلة تصوير الأفلام الأبيض والأسود ، والأمر لا يستدعى زيادة في الإضاءة أثناء التصوير داخل الاستديو ، بل يكفي أن تضبط الإضاءة بحيث تصل فتحة العدسة *Aperture* إلى ف ٢ و ٣ (f. 3.2) .

ونظراً إلى زيادة مساحة الصورة النيجاتيف وجد أن العدسات ذات البعد البؤرى ٧٥ مم أو أكثر ، مناسبة



شكل ٦ - الفيلم البروتيف الفيزتافيزيون يمر رأسياً كالمعتاد أثناء العرض



أصلاً ؟ ولماذا يحتمل أن تعرض في بعض دور السينما ؟
والنقطة الأخرى: أنه من الطبيعي لكي يصمم المخرج
أو المصور تكوين الحركة داخل الكادر يجب أن
يعلم كل منهما من البداية نسبة الصورة عند العرض ،
لا أن يتركها لمشية دار العرض وهواها .
أليس من الصواب إذن ، بناء على هاتين النقطتين :
أن يختص نظام الفيزتافيزيون بنسبة ثابتة للكادر والشاشة ؟

« إلى أبلغ من العمر الثالثة والسبعين (وحتى) وأريد أن أعرج
أفلاماً أخرى كثيرة ، ولكن قد يكون فلم « الوسايا العشر » عامية
أفلاس ، وفي هذه المرحلة من حياتي ، ينبغي أن أؤمن أن هذا الفلم
سيكون أعظم الأفلام التي أعرجتها . لقد بحثت عن كل اكتشاف
جديد وعن كل فكرة جديدة ، وعن كل جديد يتصل بصناعة الفلم ، ولقد
وجدت في الفيزتافيزيون الاكتشاف الكامل الذي يكسب الفلم كل
ما أريده ، وكل ما كنت أريده للأفلام السابقة ، ولكن كنت عاجزاً
عن الوصول إليه بسبب انتقالني الفنية » .

هذا من حيث المدح ، أما من حيث ذكر العيوب
فهناك نقطتان جوهريتان !

النقطة الأولى : أن الحركة الرئيسية تصمم داخل
الكادر بحيث لا تتخطى الجزء الأوسط من الصورة ،
حتى إذا ما عرض الفلم بنسبة ٦ : ٣ لم يفقد أي جزء
من الحركة ، ويشغل الجزعين العلوي والسفلي من باقي
الكادر بالحركات الثانوية ، أو الأجزاء غير العامة من
المنظر . فلماذا إذن تصور هذه للأجزاء غير العامة

المراجع :

عدد أكتوبر ١٩٥٤	مجلة Films and Filming
عدد مارس ١٩٥٥	مجلة British Kinematography
١٩٥٥	كتاب The Film and The Public
عدد أبريل ١٩٥٦	مجلة Sight and Sound
عدد أكتوبر ١٩٥٦	مجلة Science Digest



فن القصة

للكاتب الألماني توماس مان

ترتيب الأستاذ إبراهيم يوسف

(محاضرة ألقاها الكاتب الألماني الكبير توماس مان على طلبة جامعة برنستون عام ١٩٣٣)

وهأنذا أتخيل شخصاً ينكر الإنكار كله أن القصة عمل فني ، يقول مثل هذا البصير يعلم الجمال : « قد تغتبر الناس القصة لوناً من أدب الملاحم ، وضرباً من عيون الأدب ، وأنها فضلاء تحويه من قصائد تشيد بحكايات الأبطال ، وأساطير الأولين تضمنتها الأقاصيص الشعبية المتنازلة ، وقصص موضوع وقصص متناقل بالرواية ، وقصص أهل الريف ، وأساطير خرافية وأغان من شعر الغزل ، وقصص الفروسية ، وأحداث تشغل آخر القصة والأقصصة . »

والى لأدع ذلك المترجم المعنى بالجمال عن طريق التحصيل والدرس يتابع حديثه : « ولكن هناك أمرين : أولهما أن القصة بوصفها عملاً فنياً لا تجيء إطلاقاً إلا في المرتبة الثانية ، إذ هي ليست بالقرين الكفء للدراما التي تحوي شتات فنون الأدب ، وتنبؤ من الشعر أعلى هامته ، بل هي الملكة في دولة الأدب . والأمر الآخر أن القصة المصنوعة نراً ما هي إلا قصص شعبي بدأ تألفها حين استحال نيراً ففقد قيمته ، وأن الكاتب القصصي لا يعدو أن يكون الأخ غير الشقيق للشاعر ! أو لعله ابن السقاج للشعر ! »

هذه قوله من حلق علم الجمال وقد استمعنا إليه عظمين رأيه ، ولكن لا سبيل إلى كبت هذا الاحتجاج أو وأد ذلك الاعتراض في صدورنا ،

(علم فساد الأدب على توماس مان لقب « أدب القرن العشرين » . وهذا تقدير يرجع في كفة الميزان على جميع الجوائز الأدبية العالمية التي حصل عليها ، ومنها ألقاب الدكتوراه الفخرية التي تضافت للجلوسات المترتبة في مختلف بلاد العالم على منحه إياها . . .

هو أدب القرن العشرين ، ولكنه الماني . . . وليس بين أدباء ألمانيا المحدثين ، بل ليس بين أدباء بقية العالم - من هو أكثر منه استيعاباً لتراث الغرب القرن التاسع عشر ، وليس بينهم من هو أكثر تمكلاً لأراء نيتشه وشوبنهاور وريتشارد فاغنر وصوله الألمان في الأدب والفلسفة والفن الموسيقي ، وليس بينهم من تأثر مظهره بمذهب التأثير بالنظرة الانطباعية الفرنسي Impressionismus ، وبالجمالية الاعلاقية لتولستوي ، وبالعرفان الموضيقي لبيتهوفن ، وبالجمالية الجرمانية لسكان ألمانيا الجنوبية ، وكذا الجمالية الإنجليزية ، وبالفلسفة الحزن والألم لشوبنهاور ، وبالعزبة والتشكك الدرامي لإيسنر . . . وليس بينهم من استصاغ مظهر الأدب القديمة لشعوب الطريقة والأدب الجديدة لشعوب الحديثة ، وليس بينهم من عكف مظهر على دراسة الحياة مع طلبه كل أنواع المعرفة ، وطفا جاء أسلوبه زاغراً بما يتم من كل هذه الكنوز التي كثيراً ما تجد لها متنفساً في القصبة والتميم والسفرية التي شاعت بين أروجائه ، وليس ذلك في أدبه القصصي فحسب ، بل في كل ما كتب . وإذا كانت المسائل الاجتماعية أو السياسية لم تسببه في مستقبل حياته فذلك لأنه كان يرى العالم من خلال النظرة المثالية الإنسانية ، غير أنه حين عرك الحياة ونمركه وازداد علماً بها وإدراكاً لكنه حقيقياً استمسك بتعاليم الاشتراكية ، ودراح يتناضل من أجل الحرية . . .

ومحاضرته هذه من فن القصة ذهبت بالتقاد كل مقطب ، ولكنهم أجمعوا على وصفها بأنها أقوم محاضرة له ، بل لعلها أقوم محاضرة كتبت في هذا الموضوع .

وسنأتي القارئ بالنص « الثاني » من المحاضرة في عدد تال .

يتعين على أن أحد نكم في هذه الأيام عن فن القصة

الأخيرة القائلة بأن القصة المصوغة نثرًا هي صورة متداعية لأصل ثابت لمنظومات قصص شعبي ، ذلك لأن الثابت تاريخيًا أن القصة تعبر عادة عن طور متأخر ، طور خلط من الساذجة يعرف بالطور الحديث في حياة الشعوب ، وأن الشعر القصصي إذا ما قورن بالقصة من هذه الناحية فإنه يتقدمها حتمًا ، شأنه في ذلك شأن تقدم الأدب القديم على الأدب الكلاسيكي ، فقد بدأت القصة أول ما بدأت بالتراتيل والأناشيد الدينية ، ثم تطورت شيئًا فشيئًا إلى أن صارت لها سمة الشعبية .

وما من شك في أن أدب السمر الشعبي كان قائمًا جنبًا إلى جنب مع أدب الرسيمات : التراتيل والأناشيد الدينية ، كما كانت الحال في مصر لصورها العتيقة ، حيث ظهرت القصة المصوغة نثرًا في عصر الأسرة السادسة بظهور مغامرات سنوحى ، الشهيرة والتي جاءت في إثرها « قصة حطام سفينة » و « حكاية الصلاح البذخ » وتلاها « قصة الأخوين » التي اتخذت فيما يعجب على الظل مثلا احتلت لأقصص يوسف كما وردت في الإنجيل . وأخيرًا حكاية « كتر راميسين » ، ومن جميع هذه القصص نستطيع أن نعرف أعلى مصر في عصورها السحيقة في صور أجمل وأكل مما تقدمه لنا كل الأناشيد الرسمية للألوهة . . .

وفي الهند لدينا منها « المهاباراتا » التي احتفظ بها على نحو يكاد يكون قديمًا في مائة ألف بيت من الشعر احتوته ، وعنها انبثقت القصة الهندية التي ترعرعت كزروع أسطوري أطلق له العنان ، وكشفت عن لمحات دارجة . . .

وفي أرض هوميروس احتضن رواد المدرسة الهلينستية ومنوثة الإسكندرية القصة المصوغة نثرًا ، ونشأت قصص الرحلات بظهور كتاب « غرائب وعجائب » فيها وراء توليد « الذي يعتبر نبتًا استولد في زمن متأخر من « الأوديسة » . ولدينا « بارثينوس »

الاعتراف على ما أثاره في النقطة الأولى أو في النقطة الأخرى . وبعد فقد تكون أجوف المحاولات وأكثرها تشبهاً بأهداب النظريات الخيالية تلك التي ترمي إلى إقامة نوع من الترتيب والتنظيم لعالم الفنون والآداب ليجرى تدريجها وترتيبها وفق درجات ومراتب . وإن من الخطأ في الرأي تفضيل فن على آخر : كأن يقال مثلاً : إن الموسيقى أو الرسم أو الأدب أرفع وأنبل من بقية الفنون . (استناداً إلى أسباب قد يستيفها السمع ، في حين أنه يمكن إيجاد مسوغات لرفع مقام أى فن آخر على غيره ، مسوغات تزهله لأن يجلس فوق عرش الفنون جميعاً) . وإذا كان الأمر كذلك فن الأول ألا يستاغ في ميدان الخلق والإبداع - ميدان الأدب - تنظيم درجات ومراتب للأعمال الفنية . كذلك كان التثبث سلفاً بتفضيل « الدراما » على النثر القصصي أمراً تسهل معارضته إلى الحد الذي قد يقضى بالتورط والوقوع في الخطأ نفسه وإقامة تفضيل عكسي . ولعل عبقرية القصص التي استطاعت أن تحيط بعنصر الدراما وعصر الشعر الرحداني ، واستطاعت الإحاطة أيضاً بكل من القصة والأغنية - تبدو بمثابة أروع تمثيل وأصدق في فن « هوميروس » الباقي على طول الزمن . هذا الطيف الذي جاب آفاق العالم وأحاط بما فيه وكشف فيما سبق من الزمن عن دخائله - قد أبان عن أروع صور لفنون الأدب رسماً قصصى بقى فيها بينه وبين نفسه متذمراً لعدم بلوغه الكمال فيما خلق وأبدع ! . . . كذلك الشأن في القصص الهندى المعروف باسم « فيدا » الذى يبدأ أبداً بالقول « زعموا أن . . . » ، وهو قول أذكرى شذاً وأروع شاعرية من « هذا هو . . . » الذى تفوح به الدراما . ولكن ما لنا وهذه ؟ فذلك مسائل شكلية لا سبيل إلى حلها ؛ ذلك لأنها تتصل بالإحساس والنطق ، وليس المول فى العمل الفنى على التضاهيل ، بل المول عليه هو العمل الفنى ذاته .

وما من شك في أن موقفنا أسلم وأقوى إزاء الدعوى

وبابولو وفرانشسكا، حتى إذا ما وصل الأخيران إلى موضع منه سطرًا فيه: «وفي هذا المساء لم نتابع القراءة». وذلك ظاهرة هامة، إذ اتخذ جوهر الفكرة في قصة «لانسلو» أساساً للملحة رفيعة.

• • •

ولتريث قليلاً عند «داتى»؛ إنه شاعر ملحمى وليس بقصاص، وليس من الإنصاف في شيء أن توصف «الكوميديا الإلهية» بأنها قصة، ولكن ما التعريف المعجى للقصة؟ وكيف نشأت كلمة قصة (Roman) في اللغة الألمانية التي لا تعني إطلاقاً كلمة (Novel) أو (Fiction) في الإنجليزية، بل مرادفها في هذه اللغة هي كلمة (Romance)، كما أن مرادفها في الفرنسية كلمة (Roman) وفي الإيطالية (Romanzo)؟ معنى الكلمة في الأصل يدل على كتاب يحوى قصصاً كتب بلهجة الشعب الرومانى، وهذا يطق على «الكوميديا الإلهية»، إذ أنها كتبت بلغة الشعب (اللهجة العامة)، ولم تكتب باللغة اللاتينية؛ وعلى هذا الاعتبار هي كتاب شعبي، ثم هي إلى ذلك كتاب مخضرم ظهر في القرون الوسطى، وخرج إلى العصر الحديث: هذا القصص المنظوم، هذا القصص الدينى الشعبي، كثر اللغة الإيطالية لعصرنا الحالى، هو قصة بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

ولنتابع السير: إن «قصص الملك أرتور» ليست سوى القصائد النورماندية في تمجيد المؤمنين الأوائل وقد أعيدت صياغتها نثراً. وما إن جاء القرن الرابع عشر حتى أخذ هذا القصص الذى كان يتردد في مجالس وحلقات أرتور في فرنسا، حيث يجتمعون للشراب — أخذ هذا القصص — طريقه إلى إسبانيا، ووضعت على غراره قصة «أمايس الغالى»، وجاءت على منوال هذه قصة «دون كيشوت» التى يدير فيها «سرفتس» رأس بطله، ويورث الخبل. ومن مجرد التهمك والسخرية — كما أرادها «سرفتس»

الذى أنشأ بكتابه «من مغامرات عاشق» القصة الغرامية. ولدينا مغامرات أخرى جاذبة لا تعرف لها مستقراً كذلك التى أوردها «أشيلوس طاطيوس» السكندرى في كتابه «حكاية لويكيا وكليثون». ولدينا من ذلك العصر أيضاً حكايات أنحصرى جاءت على لسان الحيوان كتبها «إسوب»، واندججت في تراث الثقافة لجميع الأمم، وكان لها في كل ما ظهر في الأدب خلال القرون الوسطى على لسان الحيوان أثر بين؛ كما صاغ منها جوته قصيدته «ثعلب راينكه»...

وفي رومة ظهرت من بعد ذلك الملحة الشعرية التى وضعها «فرجيل» وجاءت من بعدها قصة «بترونيوس» التى صور فيها عصره، ثم قصة «الحمار الذهبى» التى وضعها «أبوليوس»، والتى تعتبر بحق ذروة في أدب القصة السامى، واختتمت بالأقصوصة الشائقة «كيويد وبسيكة». وما من شك في أن إيران لحقت بقالفة «أب/القصة» بقديمه «النظامى» و«الفردوسى» من ملاحم شعر قصصى شاعت فيه الحكمة، وتضمن صوراً أبدع صنعها، ونسقت ألوانها، واتخذت مثلاً يحتذى، وكانت بداية الانطلاق. فأنكشف الحجاب عن كتاب «البيغاء» الذى أحاط باثنين وخمسين حكاية في العشق والغزل، ومهد الطريق لجموعة أخرى من «قصص العشاق المهتكين» و«الديكاميرون» وأقاصيص «بندلو».

كذلك ازدهرت القصة في شعر الفرنجة وقصائدهم التى تنفوا فيها بأبطال الفرنجة «القرانك» وبُدِئت بأغنية «رولان»، ثم جاءت من بعدها قصة «لانسلو» المصوغة نثراً، والتى لا نعرف منها شيئاً سوى عنوانها واسم مؤلفها «أرنو دانييل»، ذلك لأن الكتاب افترق، ومع ذلك فهو حتى في الأدب العالمى على نحو ما تكون الحياة لطيف ملك أبدي مزدان الجبين بإكليل من المجد! فهو الكتاب الذى اجتمع على قراءته «داتى»

لا أحد له ، هو لب الصبر والصدق والجهد والثبات
وخلاصتها ، وقد أحاطها حبه وهيامه بالفن إلى متع
له تفنى ، بل إنه الشيطان الذى يسحر الملل والسأم
فيحيله إلى ضده ، ومع ذلك لا يكاد يعرف كيف يبدأ
إلا كما كانت البداية الأولى لكل شيء . أما أن ينتهى
فذلك ما لا رغبة فيه ألبتة ، وكأنه المعنى يقول القائل :
عظيم أنت لأنك لا تعرف كيف تنتهى ! . غير أن
عظمته هادئة مطمئنة ، عظيمة مرحة فرحة ، عظيمة راضية
راضية ، عظيمة حسيطة بصيرية ، عظيمة حقيقية واقعية .
وهى تترفع عن الصغائر ، وتتخلى عنها بوحى من طبيعتها ،
وتهادى في عليائها ساخرة بصغائر الأشياء التى حاكها ،
وترداد سحريتها بمن يجذب إلى تلك الصغائر ويندمج
فيها عند قراءتها . إن فن الملاحم هو من « أبولو » إله الشعر
كما أجمع على وضعه نقدة الفن وذوالة الجمال . ذلك لأن
« أبولو » - كما صورته الإغريق - إله ساحر فى علين ، إله
الغيب وإله الوجود ، إله الواقعية وإله السخرية ، فالواقعية
هى السخرية . وشيطان الفن الملمح هو شيطان السخرية

• • •

وقد تتوقفون هنا وتساءلون : ما الواقعية والسخرية ؟
وما علاقة هذه بتلك ؟ ألا تتناهى السخرية والواقعية ؟
أليست السخرية هى السلوك الشخصى فى أظهر صوره ؟
أو ليست السخرية عنصراً من وحي الخيال يعارض هو
وكل لون من الأتزان الذى ينتهى واقع الحال ؟ هذا صحيح :
قد يكون للسخرية هذا المعنى . ولكنى أستخدم الكلمة
هنا بمعنى أوسع أفقاً مما تضيفه الموضوعية الرومانتيكية عليه
من معنى : فالكلمة إذا ما تركت على سجيبتها كان لها
أغلب الأمر معنى فياض جياش ، هو معنى كلمة الفن
ذاتها ، ومعناها تأكيد كل شيء وفى الوقت نفسه نفي كل
شيء ، معناها النظر نظرة جليلة واضحة وضوح الشمس ،
نظرة مرحة يشعل مرحها كل شيء ، إنها نظرة الفن ، بل
أريد أن أقول : إنها نظرة ملوثة الحرية فى أعلى مراتبها ،
نظرة يكتنفها الهدوء والطمئنان ، نظرة واقع الأمر التى لا

أصلاً - نشأ بكتاب شعبي ، بل كتاب عالمي ، هو قصة
لا يتردد أحد فى أن يضع صاحبها إلى جانب أبلغ الشعراء ،
يضعه مع « شكسبير » و « جوته » فى صف واحد . وإننا
لنقف هنا إزاء إبداع فنان قضى القضاء الهائى على ما
يصطنعه السببر بعلم الجمال ، من ذلك التفاوت النظرى
الذى أراد به المفاضلة بين الملحمة الشعبية والقصة ؛
نعم نقف إزاء إبداع فنان نشهد فى تائى عمله أن
الملحمة القصصية الباقية على طول الزمن هى التى تتجلى
فيها الوحدة وشخصية واضعها . سواء أكانت هذه شعراً أم
نثراً ، غناء أم قولاً ، وعلى هذا لى اعتبرت « الكوميديا
الإلمية » ملحمة لكانت « الأوديسا » ملحمة أيضاً ،
ولكانت « دون كيشوت » ملحمة شعبية ، بل لكانت
من أعظم الملاحم ، ذلك لأن الصورة أو القالب الذى
يتخذ لإظهار العمل الفنى شعراً كان أم نثراً أمره سبيل
طالما أن روح أى نوع من الفنون قادر على أن يكشف
لنا عن استقلاله وعظمته من خلال عمله .

• • •

ومحمولى هنا أن أسوق اعترافاً شخصياً لى ، اعترافاً
أقر فيه بأن ، من بين أنواع الفنون ، يحظى روح الملحمة بمحي
وعنائى واهتمام ، وإنى أدعركم لى أن تتعموا النظر فى
وأتم ترون أن المحاضرة عن « فن القصة » قد جرتى دون
قصد لى امتداح شيطان فن الملاحم الشعرية بالذات .
إنه شيطان جبار عظيم ، إنه شيطان مهيم ، مسيطر ،
متوغل ، فياض بالحياة ، واسع الرحاب . إنه كالبحر
الزاهر فى تدفقه غير المنقطع ، وهو لى ذلك عظيم فى
صدقه ، صادق فى عظمته ، صدادح بالغناء ، حسيص
سليم التقدير . إنه لى يبينى الحوادث مجترأة ، ولا يرغب فى
النبد منفصلة ، بل بغيته الكامل من كل شيء ، وفى
سبيل الكمال يستغرق فيمنى نفسه ، كما لو كان أمره
يتوقف على اكتمال الجزء والكل منها ، وهذا فليس
هناك ما يدعوه لى التسجل ، إذ أن لديه وقتاً

إليه عن كل ألف بيت من الشعر بألف درهم (فضية) بدل ألف دينار (ذهباً) . ولا أن جاءته الهبة كان الشاعر الشيخ في الحمام ، فنحها حاملها الذى أتى بها ، وخدمة الحمام عطاء منه لم !

• • •

هذه واقعة حال من عالم الملاحم القصصية ، واقعة حال هائلة لا شبيه لها في عالم التراما أو عالم الأغاني ، القصير نَصَّهَما ، السريع انتهاهما ، إذا ما قورنا بعالم الملاحم القصصية ، فالملمحة القصصية بحرف من شارب سائغ مذاق ، وقيض من إعجاز يتجلى في محاولة زخرت بأغاني من الحياة والصبر والجهد الفنى المؤصل ، أحسن الانفعال بها جميعاً ، محاولة تتطلب الصبر والجلد والمثابرة ، وتلك أشياء تصبح بفضل الرحي الدائم التجدد في كل يوم يسيرة لطيفة ، محاولة تتجلى فيها دقة مثناهية ، دقة جبرارة ، مركزة على ما تبدو في كل واحدة من هذه النقات ، وكان ذلك كل ما يرضيه . ومع ذلك لا يغيب لحظة عن نظره الكيان الكامل لعمله ، هذا ما يدور في خلدى حين تعبر على أن أحدنكم عن غن القصص . ويعتبر على أن أذكر الفردوسى وكتابه « شاه نامه » البديع ، كما يعتبر على القول بأن الأجر الذى تلقاه منحه غيره ؛ ذلك لأن شعره لم يقوم بالذهب ، بل قوم بالفضة . ولو كان هذا الذى سطره نراً لقبيل الفردوسى ، استناداً إلى خبرتى به ، أن تستبدل القصة بالذهب . ولحق أن إحساسى لاطاقة له ولا به رغبة في أن يجعل بين الملمحة والقصة تفاوتاً ورفقاً ، رفقاً في الجوهر أو تفاوتاً في المرتبة ، تفاوتاً ورفقاً بين « الكوميديا الإلهية » لدانى و « الكوميديا الإنسانية » لبزلك . وقد كان « بلزلك » بارعاً في أن يجعلنا ، في قصصه الشامخ نوحّد بين هذين العالمين ونساوى بين الاسمين

كذلك كان « ليون تولستوى » الكاتب القصصى للقصص الحديثة ؛ وما من شك في أنه أعظم كتابها ؛ فهو واحد من أولئك الذين يعملون على إغرائنا لقلب تلك

يشوبها أى تمسك بالتقاليد . إنها نظرة « جوته » ، ذلك الفنان الصادق في قوله الحق عن السخرية ، كلمته التى لا تنسى : « إنها تلك الذرة من الملح التى تجعل ما يقدم إلينا من الطعام حسن المذاق » .

وليس من قبيل المصادفة أن كان « جوته » طوال حياته معجباً أشد الإعجاب بشكسبير ؛ وما ذلك إلا لأن فن السخرية من العالم يسيطر في واقع الأمر على دنيا الدراما عند شكسبير . وذلك ما جعل الأخلاقيين — الذين جهد « تولستوى » نفسه ليكون واحداً منهم — يعملون فيما يبدو على نبذ مؤلفاته . وإلى لأدعوكم حين أتكلم عن الواقعية الساخرة في الملاحم ، ألا تتجهوا بأفكاركم في هذا الشأن إلى السهافة والتهمك والتبكيك والتنكيت .

• • •

وبعد انقضاء نحو ١٠٠٠ سنة على مولد المسيح كتب الفردوسى الشاعر الفاريسى ملحمة « شاه نامه » ، أى كتاب الملوك . وهى التى تعتبر تجديداً في حكايات الملوك الفارسية . وقد قضى اثنتى عشرين سنة في وضعها حيث كان في طوس ، وكان في الثامنة والخمسين من عمره حين قدم إلى غزنة لمقابلة السلطان الذى عرض على الشاعر العظيم أن يمنحه ألف دينار عن كل ألف بيت من الشعر ولكن الفردوسى أجاب بقوله : « لا أريد أن أجزى على عمل قبل الفراغ منه » .

وضمت سنون قبل أن يفرغ من عمله ؛ ولو كان الأمر رهناً بمشاعره وطموحه ما فرغ منه أبداً . وكان أن جلس ونسج وحاك وترز بساطاً مديداً من الشعر ، زينه بصور وحكايات ومغامرات ووقائع لأبطال وجنة ومجموعة من زخرف عربى بهيج . وبقي كذلك حتى بلغ الثمانين من عمره . وعندئذ أعلن أنه انتهى من عمله الذى يبلغ ثمانية أضعاف « الإلياذة » ، وبلغ عدد أبيات ملحمة ستين ألفاً ، وخدعه السلطان إذ بعث

كان «الأب هوميرس» منشداً ضريباً ، ولم يمنع ذلك من أن تكون «فصول الإلياذة» و «الأوديسة» ، كما وصلت إلينا ، وكذلك «الإدّة» و «أغنية النبلونجن» ، تكون جميعها تدويناً أدبياً متأخراً لأصول «متفرقات من القصيد» عتيقة .

• • •

وقد يكون من الاجترار بمكان القول بأن التطور نحو القصة الثرية سار في غير عوج نحو الارتقاء بالحياة وتهدبها في القصص . نعم لم تكن القصة بادئ ذي بدء إلا تشويهاً بشعاً ، تشويهاً مطلقاً لما ورد ذكره في الملحمة ، ولكنها كانت على أية حال تحمل في طبيعتها إمكانيات ، أدى تحقيقها — ابتداء من القصص الإغريقية المتأخرة والأساطير الخدبة الرائعة حتى روايتي «التربية العاطفية» لفلوير و «المجانسة» لجوته — إلى أن جعلنا على حق في أن نرى الماحدة صورة أولية عتيقة للقصة .

وكيفما كانت الحال فإن المبدأ الأساسى الذى تركت بموجبه القصة لتسلك هذا السبيل الإنسانى الذى اتجهت إليه الأنظار هو مبدأ «العناية باللب والجوهر» . وقد أعرب الفيلسوف الألماني «أرتور شوبنهاور» ، الذى عشق الفن كما لم يشقه غيره من المفكرين ، عن قوله الصادق : «إن القصة تسمو وترتفع كلما أكثر من عرض دخائل الحياة ونقصت من عرض مظاهرها . وهذه الموازنة ظاهرة لازمت كل تطور أصاب عالم القصص ابتداء من «تريسترام شاندى» حتى أعنف قصص القراصن والسارقين المتخمة بفعالهم . ومن الثابت أن قصة «تريسترام شاندى» لا تكاد تحوى حوادث البتة ، وكل أيضاً ما تحويه قصة «هلوية الحليدة» وقصة «قيلهم ما يستر» من حوادث ، بل إن قصة «دون كيشوت» لا تحوى نسبياً إلا التثر القليل من الحوادث التى لا أهمية لها إطلاقاً ، واتخذت مادة المزاح . وهذه القمص الأربع هى تاج الأدب القصصى . ثم لننظر في قصص

الدعوى رأساً على عقب ، دعوى البصير بعلم الجمل الذى فاضل بين القصة والملاحم ، تولستوى واحد من أولئك الذين يحققون لنا أن القصة ليست صورة متداعية من الملاحم ، بل إن الملاحم صور أولية بدائية للقصة .

• • •

إن مثل هذه النظرة التاريخية جذيرة بالاعتبار حقاً ، ذلك لأن ظاهرة التأخر التى يطلق عليها لفظ الانحلال شىء فذّ في ذاته ، شىء يمكن لإجمال القول فيه بأنه مشكلة معقدة ، هى مشكلة الحياة الفكرية التى ليس من اليسر أن تلتئم هى والحياة المادية ، فى عالم الحياة الفكرية قد يكون التأخر كلمة جوفاء ، أو هى كلمة لها مدلولات ضد المقصود منها في «بيولوجيا الطبيعة» . ذلك العلم البحث : فى البيولوجيا توصف المرحلة بأنها متأخرة إذا كانت مرحلة أرى وأربع ، وإن التأخر في مراحل التطور قد يحمل معنى التهذيب والتعميق والتأصيل ، وليس داعياً لأن يكون دالاً على أن له بالانحلال صلة ، بل قد يكون معناه الارتقاء والسمو واكتمال الحياة .

ومن الجائز ، بل من الأول أن نرى الصلة بين القصة والملاحمة قائمة على مثل هذا النحو : الأول تطلعنا على عالم حديث ، والأخرى تكشف لنا عن عالم عتيق ، الملحمة تحمل إلينا صوراً عتيقة ، كما يحمل الشعر في ذاته طابع القدم ، ويتضمن فضلاً عن ذلك فيضاً من مشاعر ينض بها قلب العالم ، فيضاً يسحر الألباب . ولم تكن الملاحم في العصور السحيقة الضاربة في القدم مقروءة أو مكتوبة ، بل الثابت أنها كانت تنشأ ارتجالاً بمصاحبة آلة وثيرة (كالربابة) ، وأن لقب «المنشد» الذى احتفظ به في اللغة العتيقة للشاعر ثبت لأزمنة طويلة ، واستقر في العصور الوسطى ، حيث كان «حب التنافس في الإنشاد المرتجل» على أشده . وهكذا كانت الملحمة بادئ ذي بدء إنشاداً مرتجلاً في حفل عام . كذلك

التطورية (التي تكشف عن دخائل المجتمع) ، وهل قصة « فيلهلم مايستر » التي وضعها جوته شيء آخر غير العناية بالجواهر والتساقط على قصص المغامرات ؟ أما كيف أن هذه العناية بالبلب والجواهر تنسحب إلى تعظيم شأن صغار الأمور وتجسيم قيم « أبسط » الأشياء ، وتبغى التزول بالشعر من برجه العاجي إلى عامة الشعب فلذلك واضح كل الوضوح فيما كتبه « نوفاليس » المترمت ، الحامي حمى الشعر ، الغالي في نزعت ، كتبه في نقده لقصة « فيلهلم مايستر » ، ذلك التقدير الذي أبان فيه عن غله وحقده كما أصاب به كبد الحقيقة : فقد كان « نوفاليس » راغباً عن هدم القصة التي تعتبر أعظم قصص الألمان ، ووصفها بأنها دعوة صارخة ، « دعوة غير كريمة بأبائها الدين ، دعوة إلى مناهضة الشعر . وأنها في أحسن الفروض لا شاعرية فيها ، بالرغم من أن عرضها جرى بطريقة شاعرية . وأنها ضرب من التهمك بالشعر والدين وما إليهما ، وأنها طعام حسن المذاق صنع من قش وزبد الماء . ! »

وهذه القصة تعالج أشياء عادية للبشر فحسب ، وتركت شئون الخليفة والتصوف نسياً منسياً ، إنها حكاية شعبية ألفية صيغت بأسلوب شائق . . .

وأول فصل في كتاب « فيلهلم مايستر » يبين كيف أن النفس ترتاح كذلك لسباع أمور مألوفة مما تقع تحت السمع والبصر في كل يوم ، وإذا ما قدمت في صورة مرضية ، وإذا ما صيغت في لغة « بسيطة » مهذبة — انطلقت النفس معها بخبط جبارة . وقال « نوفاليس » في موضع آخر :

« إن جوته شاعر عملي ، مثله في مصنفاته كمثل الإنجليز في بضائعهم : « بسيطة » إلى أبعد حد ، جميلة مرحة ومتينة . وقد أدى جوته للأدب الألماني ما أداه « وجود » للفن الإنجليزي . إن له كما للإنجليز ذوقاً يتربع بطبيعته إلى التقصد ، ذوقاً رقيقاً اكتسبه بذكائه وقوة إدراكه . أما نزعته فهي أقرب ما تكون إلى أن يستكمل

« جان بول رينجر » المدهشة لثري كيف أنه عالج شئوناً كثيرة من صميم الحياة جعلها تضطرب في أضيق محيط ، بل إن قصص « والتر سكوت » لتضطرب بالحياة الواقعية ولها ، ذلك الاضطراب الذي يصغر أمامه زخرف الحياة ومظهرها . وإن هذا الزخرف لا يستين إلا يمكن الحياة الواقعية من الاعتال ، في حين أن القصص الرديء لا يعنى بغير زخرف الحياة ومظهرها . والواقع أن الفن يستند إلى أقل قدر استطاع اتخاذ من مظاهر الحياة وزخرفها لينفع بالحياة الواقعية إلى السير والاضطراب ، ذلك لأن لب الحياة هو موضع اهتمامنا ، وعلى هذا فليست مهمة كاتب القصة أن يقص حوادث جساما ، بل مهمته أن يجعل الحوادث الصفار تستأثر باهتمام الناس .

هذه كلمات مأثورة ، والفقرة الأخيرة منها خاصة تستأثر دائماً أبداً بإعجابي ، ذلك لأنها تتعلق بإثارة الاهتمام . إن سر القصص — ولنا أن نتحدث عن ذلك السر — هو جعل الشيء الملل مثار اهتمام الناس . وقد يكون الكشف عن هذا السر وتعمد إصلاحه لا طائل من وراءه ، ولكن ليس من الاعتباط أن يختم شوبنهاور ملاحظته الممتازة عن جعل الأشياء الصغيرة مثار الاهتمام في معرض ملاحظاته عن جوهر الفن القصصي ولبه . ويجب أن يكون رائدنا في البحث عن ذلك السر هو العناية بالجواهر ، تلك العناية التي تجعلنا ننصب إلى ما لا قيمة له في ذاته مشدوهين شدها ينسنا النسيان كله أية مغامرات مهما كانت مثيرة أو عنيفة .

• • •

وعند ما انفصلت القصة الثرية عن المألحة بدأ أدب القصة يتخذ طريقه نحو اللب والجواهر ، كما يتخذ نحو الإجابة والحسن والجمال ، ذلك الطريق الطويل الذي لم يكن من المتوقع عند بدايته أن يكون له هذا الاتجاه ، ولأضرب مثلاً عزيزاً على آتي به من وطني : هل القصة الألمانية التعليمية والقصة التربوية والقصة

الاستكمال كله عملاً قد يكون غير ذى بال فيحسنة
ويصقله وييسله ، من أن نبدأ السير في علم متشعب ،
قد يعرف سلفاً أن ليس في استطاعته استكماله .

• • •

نعم ، يجب أن نتعلم كيف نقرأ النثر إثباتاً ، وأن
نعتقد ما للفل والحق من خصب لتنمية معارفنا كي
نقدّر هذا النقد حتى قدره كما أفعل . إن النزعة الإنجليزية
في فهم الجمال التي عزيت إلى « جوته » تدعونا إلى أن
نفكر فيها للقصة الشعبية التي كتبها « ريتشاردسن »
و « فيلدنج » و « جولد سميث » من أثر فعل على جوته .
ولكن شعبية القصة على وجه الإطلاق ، تلك الشعبية التي
يحلونها إياها « نوفاليس » في نقده لقصة « فيلهلم مايستر »
هي ديمقراطية تختلف من حيث التطور التاريخي للقصة
في ناحية الشكل والموضوع عن الإقطاعية التي هي طابع
الملحمة ، هذه الديمقراطية أدت بالقصة إلى أن جعلت
منها صورة الفن المهيمن على عصرها . والقالب الذي
تشكل فيه الإنسان الحديث .

إن ازدهار القصة العظيم في أوروبا خلال القرن
التاسع عشر في كل من إنجلترا وفرنسا وروسيا
وبلاد إسكندنافيا ، لم يجرى من قبيل الصدفة ،
بل إن له صلة وثيقة بما ساد ذلك العصر من
نزعة ديمقراطية في القصة ، كما له صلة بما في القصة من
تناسق ، وله صلة أخرى بما فيها من انفعالات اجتماعية
ونفسية جعلت منها أبلغ صورة فنية معبرة للعصر ، وجعلت
من الأديب القصصى — حتى ذلك الذي يعتبر من أواسط
الأدباء — رمزاً للأديب الفنان الحديث من الطراز الرفيع .
والرأى القائل بأن القصصى هو أمدق صورة على وجه
الإطلاق للفنان الحديث ، نجدده في مواضع كثيرة
لنيتشه في « نقد الثقافة » ، إن القصصى الحديث بولمه
وتطلعه وحمته وحميته ، وهذه جميعاً صفات اجتماعية
ونفسية ، وبرزاجه الأحصيل المؤلف من الشعور

والإحساس المتأصل والمكسب — بكل هذه
الأدوات المتباينة لاستقبال وإذاعة ألطف الأشياء المثيرة
وأختر النتائج — يؤدي مهمته الممتازة ، كما أدت في
شخص « نيتشه » الذي يمثل حياة الفكر لعصره ، ذلك
لأن « نيتشه » كان مزجاً قوياً ربيعاً اختلطت فيه عناصر
الفنان بعناصر العالم الفهامة ، وكان بذلك قصصياً من
نوع بذاته غارب بين الفن والعلم بما لم يستطعه غيره من
المفكرين قبله .

وفيما يختص على وجه التحديد بالقصة ، وما لها من
هيمنة وسيطرة بوصفها عملاً فنياً ، لا بد لنا أن نتذكر
أهمية العنصر الحاسم في الأدب الحديث ، بل في الأعمال
الفنية الأدبية لعصرنا الحاضر .

وإني لأذكر ما قاله الفيلسوف الروسي « دميتري
ميرشكوفسكى » عن انتقال جوجول ، « من الخلق
غير الواعى عند بوشكين إلى وعى الإبداع والخلق » .
وهذا هو « تقابل » الذي أشار إليه « شيلر » في رسالته
عن ظاهرة « السذاجة » وظاهرة « رفاة الحس » :
فالذي وصفه ميرشكوفسكى بوعى الإبداع
والخلق عند جوجول ، وعارض به الخلق غير الواعى عند
بوشكين ، ويمثله أدباً حديثاً وأدب المستقبل ، هو على وجه
الدقة ما فهمه شيلر تحت اسم « رفاة الحس » التي
عارض بها « السذاجة » ، وما وضعه في شرحه من
أن « رفاة الحس » هي الخلق والإبداع المنبثق من الوعي
والنقد لبلوغ مرتبة جديدة في التطور الحديث .

هذا التفريق والتفريق يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعنا
لتوضيح معالم القصة : فالقصة بوصفها عملاً فنياً حديثاً
يمثل مرتبة « النقد » ، مستخلقة مرتبة « الأدب » ،
وعلاقتها بالملحمة هي علاقة « وعى الإبداع والخلق »
« بالخلق غير الواعى » . ولنا أن نصيف إلى ذلك
أن القصة كنتاح ديمقراطي لخلق واع لا يمكن أن تتخلف
بحال عن الآثار الأدبية النفسية الخالدة .

« جوتفريد كيلر » الجدير بالبقاء ، وهو الذى كتب نثراً له رفين الذهب الإبريز ، وكان قصصياً بارعاً فى الأحوليات الحديثة ؛ ومع « كونراد فريدتاند ماير » ، كاتب القصص التاريخية التى تفيض نبلا وشرقا .

ولكن كيف يتأتى لنا ألا نعد معهم كل أوروبي ؟ وكيف لنا أن نكتفى بذكر اسم واحد من هذه الأسماء الأوروبية الغربية أو الأسماء الروسية التى سبقت الإشارة إليها لكى نحس بالفارق فى النفوذ وأهلية التثليل ؟ إن النفوذ الأوروبي والأهلية لتثليل أوروبا على نحو دان له العالم ، كما دان لتلك الأسماء التى تضم مجموعة من كتاب القصة العظام ، نجده لألمانيا فى غير حلبة الأدب الذى عنى بتقد المجتمع ، نجده فى الموسيقى ، وإن الاسم الذى تقدمه ألمانيا تعارض به ذلك الفريق الفخور بعظمته ، أو لنضمه إليه . هو « ريتشارد فاغنر » وإن كانت مؤلفاته لها صلة بالملاحم فى أصولها فإنها درامات موسيقية . وما رجعتم لألمانيا من آثار خالدة فى محيط الفن للقرن التاسع عشر لم تكن ذات طابع أدبى ، بل كان طابعها موسيقياً ، وهو أخص خصائصها .

ولقد كان أبرز مظاهر التأثر الفكرى حين ذاك هو ذلك الذى جمع بين آثصار فاغنر الخالدة والقرن العظيم للقصة الأوروبية فى القرن التاسع عشر . كان هنالك بين حلقة التيلونجن لفاجنر وحلقة « روجون - ماكار » ذات النزعة الرمزية الطبيعية مؤلفها إميل زولا نماثل وتجارب فى فواح عدة ، بل إنهما يشتركان معاً فى وحدة القصد ، والفارق الأساسى هو الفارق بين طابع قومية كل منهما : روح المجتمع فى المؤلف الفرنسى الحديث والروح الشاعرية الأصلية المتشعبة بالقصص الدينى فى حلقة التيلونجن . ولا يمكن أن نكون قد غلبنا حين نقر بأن القصة ذات الطابع الأوروبي تعتبر غريبة حقاً فى ألمانيا ، وبذلك يكون كل شئ هام قد قيل عن علاقة الفكر الألمانى لا بالديمقراطية المتأصلة فى

إن أعظم القصص الاجتماعية هى « ليدكتر » و « ثاكارى » و « تولستوى » و « دوستوفسكى » و « بلزاك » و « بروس » ، وهى آثار فنية نفيسة خالدة من القرن التاسع عشر . إنها أسماء إنجليزية وروسية وفرنسية ؛ فكيف اختفت الأسماء الألمانية وغابت ؟ إن اشتراك ألمانيا فى فن القصص الأوروبي جاء إلى حد ما محصاً فانبثق نفيساً رفيعاً ، وهو ثابت قطعاً فى قصص التربية والتهديب التى تمثلها قصة « فيلهلم مايستر » لحيوته وقصة « هاينريش الطفل » لجوتفريد كيلر .

ولدينا فى هذا من جوته أيضاً درة فن القصص العالمى على إطلاقه : « الهانسة » وهى قطعة أدبسية من الطراز الرفيع عابحت نواحي نفسية ومساائل فى الفلسفة الطبيعية ، ولدينا من العصر الذى يلى ذلك كاتبان بعنا الثورة الأهلية التى انتهت إلى غير ما يلائم ألمانيا ، وهما مثلاً ألمانيا الفتاة : « إمران » و « جوتزكوف » ، اللذان كتبا قصصاً اجتماعية . ولكن العالم لم يمن بهما إلا قليلاً . بل كاد ألا يبعدا إلى أدب القصص الأوروبى .

أما النثر القصصى الذى وضعه « إشبيلهاجن » فإننا نراه اليوم قد انزوى ، ونستطيع أن ننسب إلى القول بأنه لم يكن قط مساهمة حقيقية فيما نسميه القصة الأوروبية . ويجب أن نذكر « تيودور فونتان » وله مصنفات متفاوتة تبعاً لسنى حياته ، نذكر منها « إفى » برست : إحدى الروائع التى تصل إلى مستوى القصة الأوروبية ، غير أن أوروبا والعالم كله لم يعنوا به العناية الجدية . وفونتان يكاد يكون مجهولاً فى غير ألمانيا ، بل قل من يعرفه فى البلاد الجنوبية من ألمانيا أو فى سويسرا ، والأمر لا يختلف كثيراً عن هذا مع السويسريين الذين يكتبون باللسان الألمانى مع « جوتهلغ » العظيم فى فنه ، الأدب الفحل الذى عالج شئون الريفيين ، ومع

و «نوفاليس» و «تيك» و «شليجل» و «أرنيم»
و «برنتانو» فيها بما هو أهل للإعجاب— قد وجدت على
الأقل في هوفمان ، مؤلف القصص الخرافية ، قصصاً
من الطراز الأوروبي ، وكان له — وخاصة في فرنسا —
أثر قوي مثل الأثر الذي بدأ اليوم يكتسبه في أسواق
الأدب الأوروبية ذلك الكاتب البوهيمي «فرانز كافكا»
الذي مات شاباً ، وهو صاحب الفن الذي يعتبر من
أعجب ما ظهر نيراً في عالم الأدب العالمي .

القصة بوصفها عملاً فنياً فحسب ، بل بالديمقراطية عامة
وفي أوسع معاني الكلمة وأبعد مداهما الفكرى .

• • •

وإذا كنت قد تحدثت عن أن القصة غريبة في ألمانيا
والقصة الألمانية غريبة في العالم فقد كان أمام ناظرى القرن
التاسع عشر ، بل على وجه التحديد النصف الأخير منه .
فإن القصة الرومانتيكية في ألمانيا — التى ساهم « ريجنر »



المسايا

« إنهم لم يعرفوا العربية ولا الحراث ، ولكنهم
كانوا أرقى الرياضيين في عصرهم ! »

لا تربطهم صلة ما بأى جنس آخر ، بل هم قوم ظهروا
في أمريكا الوسطى . . . وهذا كل ما يعرفه عنهم العلماء
في هذا العصر الحديث .

• • •

وأياً ما كان الأمر ، فقد أثبت هؤلاء الهنود
باختيارهم اللغة الاستوائية وطناً لهم — شدة طموحهم ،
وعظم نشاطهم ، فكانوا الشعب الوحيد الذى أذهل
العالم باختيار هذه المنطقة لإقامة مدنيته عليها مع
أبهاً ، أقل قلاع الأرض صلاحية لهذه الغاية ! .

أجل ! هناك بين أشجار الغابة الكثيفة ذات
الرطوبة المرطبة المهبكة لقوى الإنسان ، المضاعفة لتعبه
عند قيامه بأقل جهد — شيد « المايا » عمائرهم الشاغرة
من قصور ، وأهرام ، ومراصدهم الفلكية ، وملاعبهم
الرياضية ، كما نحتوا التماثيل لأفئدتهم الأسطورية ، وصاغوا
حليهم من الحجر النفيس المسمى باليشب Jade ،
ورسموا لوحات وصوراً تضارع ما عثر عليه منها أرفع
ما وصل إليه الفن الغربى ، هذا فضلاً عما شيده من
مدائن هائلة يتسع بعضها لسكنى مائتى ألف نسمة .

وقيام هؤلاء القوم بهذه الأعمال ، فى مثل هذه
الظروف الجوية ، ومن غير استعانة بالعربة التى تجرها
الخيول ، أو بأية وسيلة من وسائل الرفع المعروفة إذ ذاك فى
العالم القديم — أمر لا يعقل ، ولا يمكن تصوُّره ، لولا
أن علم وظائف الأعضاء يعزو هذه الظاهرة إلى ضربات
قلوبهم ، إذ أن قلب الرجل من « المايا » ينبض اثنتين وخمسين

فى الأدغال الموحشة التى تفصل المكسيك من
«جواتمالا» قبيلة لا يعدو أفرادها المائتين ، يعيشون وسط
الغابة الاستوائية الكثيفة مع الفهود والتماسيح والزواحف
السامة ، ويتميزون بأنهم «ممر الوجوه» مُرد اللحى ،
قصار القامات .

إنهم سلالات « المايا Les Maya » أولئك القوم
الذين ابتكروا الصفر فى الحساب ، ورسدوا الأفلاك ،
وبنوا الأهرامات ، وحكموا أمريكا الوسطى قديماً عشرات
القرن ، ويعرفون أحياناً « باللاكندون Lacandons »
أو بالكاريبيين Caribes .

ولا يعلم أحد على وجه اليقين أصل هؤلاء القوم ،
فقد ذهب أول من درس أحوالهم من علماء القرن التاسع
عشر إلى القول بأنهم السلالة الباقية على قيد الحياة
من سكان قارة « أطلنطس » المندثرة ، وذهب آخرون إلى
أنهم ينحدرون من قبائل إسرائيل الضالة ، كما رأى
غيرهم من العلماء أنهم قوم يرجع أصلهم إلى «قرطاجنة»
أو «كبوديا» ، بل إلى مصر ، مستندين إلى أوجه
الشبه الكثيرة التى بينهم وبين الفراعنة ، كالكتابة
الميروغليفيه ، وتشديد الأهرام . أما علماء اليوم فقد
أحجموا عن إبداء الرأى فى شأن هؤلاء القوم فلا التكوين
الجسدى للمايا ، ولا اللغة ، ولا الثقافة فى نظر علماء
العصر الحديث تربط بين « المايا » وأية قبيلة من تلك
القبائل التى جاءت أمريكا منذ حوالى عشرين ألف
سنة ، وعبرت مضيق « بهرنغ » ، وهم يرون أن « المايا »

نبضة في الدقيقة ، على حين ينبض قلب الرجل الأبيض اثنين وسبعين نبضة في الدقيقة . وهذا العدد من النبضات لا يمتاز به سوى الأبطال الرياضيين الأشداء ، إذ هو يسمح — من الناحية العملية — بالقيام بأداء أعظم جهد بأقل تعب .

ولم يكن « المايا » القدي دولة واحدة ، بل كانوا دولاً قامت كل منها بنفسها في مدينتها ، وارتبط بعضها ببعض بمعاهدات ومواثيق . وكانوا ينقسمون أربع طبقات متباينة : طبقة الكهنة ، وطبقة النبلاء ، وطبقة العبيد ، وطبقة الفلاحين ، ويحكمهم زعماء يتوارثون السلطان ويسمون « هلاش وينيك » Halach Uinik ، يعاونهم مجلس أعضاؤه من الكهنة والنبلاء ، وقائد عسكري في زمن الحرب ؛ غير أن « المايا » لم يتخذوا الحرب هدفاً أساسياً للحياة ، بل كانوا يحاربون إذا اضطروا ، دون أن يرفعوا من شأن الحرب . وكانت عقيدتهم نفسى بتقديم القرابين البشرية إلى الآلهة . بيد أنها لم تبلغ أمد تلك الآسوء الفظيعة التي اتسمت بها مراسم التلبه الخائفة التي درج عليها شعب « الأزتيك » Azteques ، شالى المكسيك ، أيام النصر وفي المناسبات الكبرى (يذكر سجل تاريخ « الأزتيك » أن عدد الضحايا الذين قدموا قرباناً إلى الآلهة يوم الاحتفال بالانتهاء من تشييد معبد « مكسيكو تينوكتيتلان » Mexico-Tenochtitlan قد بلغ عشرين ألف رجل ، وعندما سقطت هذه العاصمة في أيدي الإسبان ، عثر جنود « كورتيز » Cortès في معبد من المعابد على مائة وستة وثلاثين ألف جسيمة بشرية وص بعضها إلى بعض في عناية فائقة) .

وجرت المراسم الدينية بمدينة « شيشن إيتزا » Chichen Itza على إلقاء الفتيات حال حياتهن في بئر مقدسة ، استنداراً لعلطف الآلهة ، وتهذبة غضبها . وفي عام ١٩٠٥ سمع أمريكي يدعى « إدوارد — هربرت طوسون » بهذه الأسطورة ، فخطر له أن يتحقق من



صورة لوحة حجرية منقوش عليها كتاب المايا المقدس وهي تمثل الإنسان بين الموت والحياة

صحتها . وجرياً على عادة أولاد العم سام جميعهم قرأ أن يذهب بنفسه ليتحرى الحقيقة ، ففزّل إلى قرار البئر مرتدياً لباس الغواصين ، وهنا اكتشف « طوسون » أن ما كادبه من مشاق لم يذهب عبثاً ! إذ أبصر أمامه كنزاً هائلاً من الذهب والفضة واليشب ، ظل راقداً في قاع هذه البئر الموحلة قروناً طويلة ، ويعلوه قلدر كبير من الحمامج البشرية : جماجم تلك الفتيات اللاتي كن يقمن في احتفال رهيب ، وقد سارت في أعقابهن جموعٌ من عازقي « الشبابات » والمغنين كما لو كنّ آلهة ، ثم يدفعن وهنّ على قبد

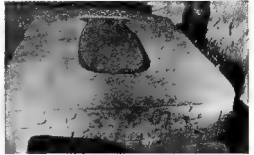
بقوّة . وقد لجأ هؤلاء القوم إلى الأرقام ليعبروا عن تقدّسهم علم الفلك ونظرتهم العظيمة إليه ؛ فكانت لديهم - بالإضافة إلى السنة - حقب متناوئة في تقويمهم وتبلغ إحداها - وتعرف بالآلوتان Alautun - أربعة وستين مليوناً من السنوات . وحسبك هذا المثال دلالة على بعد نظرم ، وسعة أفقهم .

• • •

هذا ، وقد أقدم أسلاف المايا المغاوير على دراسة الأزمنة السحيقة بطريقة الحساب ، فرجعوا بالتاريخ إلى ما قبل أربعمائة مليون سنة وراء مدنيّتهم نفسها ؛ بيد أن أهداف هذه الدراسة لم تكن المعرفة الخردة فحسب ، بل كانت في الغالب تهدف إلى الكشف عن غيايا الكون للوقوف على ما يخلق به من إخطار ، وما يهدد الناس من أذى وأضرار ؛ ذلك لأنهم كانوا يرون في بعض ما يرسم في الفضاء من شواهد فلكية - علائم تفسّر بالموت وتنتلر بالهلاك ، وبخاصة في أحرّيات كل حقبة طولها اثنان وخمسون عاماً ، وهي تمثل القرن عندهم . وقد ركّز « المايا » همّهم فيما إذا كانت هذه الظواهر قد شوهدت في الأزمنة الغابرة ؟ فإن كان الجواب بالإيجاب ، استدلو ببقاء العالم إلى الزمن الذي يعيشون فيه على أن تُدَرّ الدمار هذه ليست حتمية ؛ وأنه يمكن النجاة منها ، وللتفادي من خطرهما يلزمون أنفسهم باللجوء إلى التقوى ، والابتهاال إلى الآلهة .

• • •

وكان لهمايا تقويمان : أحدهما مقدس ويحوى مائتين وستين يوماً ، والآخر شمسي ويشمل ثلاثمائة وستين يوماً ، وكانوا يضيفون إليها خمسة أيام لمعادلتها بالسنة الشمسية الحقيقية ، وتبلغ أيام السنة بحسب استنتاجاتهم الرياضية ٣٦٥,٢٤٢١٢٩ جزء من اليوم في حين أن الرياضيين الفلكيين في العصر الحديث يقررون أنها تبلغ ٣٦٥,٢٤٢١٩٨ .



فضاء على شكل سمكة أحدث فيه مكتشفه ثنتين ليستكن من رقبه بالجلال

الحياة إلى فم البئر ، فتطبق عليهن مياهها إلى الأبد .

• • •

وكان « المايا » يؤمنون إيماناً قوياً بأن كل ما يتصل بحياتهم اليومية يسير وفقاً لمشيئة الآلهة ، وإرادة النجوم ؛ فكل طفل يولد تحت برج من الأبراج الاثني عشر ، ويخضع لتأثيره المادّي طوال حياته ؛ فهما يدل أمواه من جهد ، ومهما عمل هو نفسه - قلّان يبلغ سوى ما قسم له نجمه أن يبلغه ؛ وما من صرح من الصروح العظيمة التي شيدها « المايا » إلا كان لحكمة أمّلتها عقيدة من عقائدهم الدينية ؛ ومهما بلغ المهندس المعماري من براعة ونبوغ ، فعليه أن يعنى رأسه لما يقتضيه « التقويم » ، وأن يخضع لحساب الأيام والشهور ؛ وإن سجل تاريخ البشرية الخافل لم يذكر أن شعباً من الشعوب خضع لمثل هذه النظم الفلكية بمثل خضوع هذا الشعب للفلك وللأجرام السماوية .

وفي العصر الذي كانت فيه أوروبا - وقد عزلتها القرون الوسطى - لا تسير نحو التقدم إلا بأشق الجهد ، كان المايا يرقبون من قمة أبراج مراصدهم سير الأجرام السماوية ، محاولين أن يتوصلوا إلى معرفة أدق أسرار الكون ؛ فوضعوا من التقاويم ما نهى العقول شدة دقته وإتقانه البالغ ، وابتكروا الصّفَر في الحساب ، وكانوا يملّثونه

في منطقة «اليوكاتان» Yucatan ، بيد أن مؤلفه هذا لم يك ليثير في نفوس قرائه إذ ذاك أى اهتمام . وبعد ستين - قام دبلوماسى أمريكى يدعى «جون لويد ستيفنس» John Lloyd Stephens ، - بناء على معلومات لم تصل إلى درجة اليقين - برحلة إلى منطقة «كوبان» Copan ، يهنوراس ، واصطحب معه الحفار الإنجليزى «كاثير وود» - فَعَر على نُصُب وصروح أثرية ، قال : «إنها تفوق في روعتها وذوقها الرفيع - أجمل ما صاغته أيدي المصريين القدماء !» . واستطاع «ستيفنس» أن يحصل على ملكية هذه البقعة بأكملها مقابل رسم قدره خمسون من دولاراً ؛

وكتب يصفها فقال : «كانت أطلال المدينة منتشرة أمام ناظرنا ، كبقايا سفينة غارقة في بلج البحر ، وقد ضاعت ساربتها ، وانطمس اسمها ، وابتلع اليم ملاحها ، وما من أحد يدرى من أين جاءت ، ولا من كان صاحبها . ولا يعلم أحد كم طالت رحلتها ، وما أسباب غرقها» ؛

وعندما عاد «ستيفنس» إلى «نيويورك» ، وتحدث عن مشاهداته لم يصدق أحد ، لولا أن دُلل على صدق روايته بالرسم التى نقلها «كاثير وود» ، واتخذ منها حجة لإقناع المشككين . فكان ذلك إيداناً ببدء البحث والتنقيب عن حضارة «المايا» ، واكتشفت المدن الأمريكية القديمة الواحدة بعد الأخرى ، وانتزع سرها من قبضة الغاية الاستوائية الموحشة ، ومنذ ذلك الحين استرد التاريخ سيرته ، ومضى في سبيله قدماً .

...

وفي عام ١٩٤٦ ، رحل مصور فوتوغرافى أمريكى يدعى «جايز ج هيل» Giles G. Healey إلى موطن «اللاكندون» ، واستطاع أن يتقرب إليهم ويكتسب ودهم ؛ فاقطده بعضهم إلى بقعة قريبة من نهر «أوزوماسيتا» Usumacinta حيث دُلّوه على مبنى أثرى تحيط به الأشجار الباسقة من كل جانب حتى

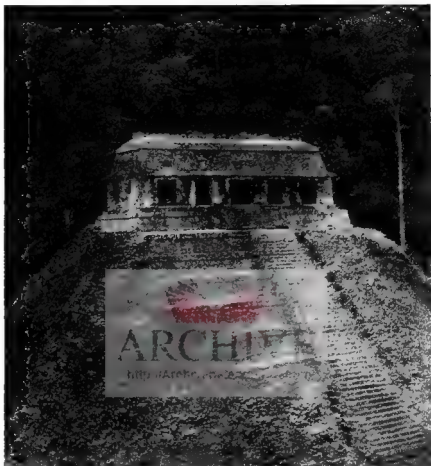
هذا وقد قام «المايا» برصد كوكب «الزهرة» ، وكان تقديرهم المتوسط للفترة اللازمة لإتمامه دورته المركزية هو ٥٨٤ يوماً ، على حين يقدرها علم الفلك الحديث ؛ ٥٨٣.٩٢٢ ! وهذه القروق الضئيلة تبرز عظمة أولئك الهنود الذين عاشوا في أدغال أمريكا الوسطى ، واستطاعوا بغير ما أداة سوى العين والفكر المجردين ، أن يحلوا طلاسم السماء ، ويقتحموا أسرار الكون ويفكوا أغلاله .

...

ويبدأ الغموض منذ «٤ آهو ٨ كوهو» Ahau 8 Cumhu ؛ وهو تاريخ سجله «المايا» على معظم ما شيده من صروح وعمائر ، ويحددون به بدء تاريخهم . ويوافق هذا التاريخ عام ٣١١٣ قبل الميلاد - عصر فجر المذنيات «الكريتية» ، وفزو «الحشيش» للشرق الأوسط - ويبدو أنه وقع إذ ذاك حادث كان له من الأهمية «للمايا» ما للخروج من مصر بالنسبة إلى بنى إسرائيل ، وما لتأسيس مدينة «رومة» وإرسائها بالنسبة إلى الرومان ، وما لصلب عيسى عليه السلام بالقياس إلى النصارى ، وما لهجرة محمد (صلى الله عليه وسلم) بالقياس إلى المسلمين . ولكن ما هو ذلك الحادث ؟ أية أعجوبة خارقة تلك التى طرأت لأمة المايا فى تلك الآونة ؟ هذا ما لم نهتد إلى معرفته بعد .

...

وقد ظلت أمريكا ، حتى منتصف القرن التاسع عشر تجهل أنها كانت مهداً لمدينة عريقة لا تقل روعة وريقاً عن المدينتين القديمتين في مصر والصين . وكان لجهل الأمريكيين بهذه الحقيقة أن كان هواة الآثار منهم - عندما يريدون إشباع هواياتهم في مشاهدة الآثار القديمة - يركبون السفن المتجهة شطر الإسكندرية لا التى تذهب إلى «فيراكروز» Vera Cruz . وفى عام ١٨٣٨ ، نشر البارون «دى فالديك» De Waldeck أحد ضباط نابليون السابقين ، مؤلفاً يتحدث فيه عن أسفاره ورحلاته ، ويشير فيه إلى وجود عمائر هائلة



صورة لهرم من أهرام الملايا وسط الغابة وبه قبر

المعبد الذي سُمي بمعبد « بونامباك » Bonampak
صنّى مدوً ووقع كبير في الأساطير العلمية ، فنظمت
بعثات لدراسته ، ونقل ما فيه من رسوم ونقوش .

...

وفي عام ١٩٥٢ ، حدث في المنطقة نفسها اكتشاف
كان له أثر أشدُّ وقعاً من الكشف عن معبد « بونامباك »

حجبته عن الأنظار تماماً . وكان للمبنى ثلاثة أبواب
يؤدي كل منها إلى حجرة تعلوها قبة ، وفي ظلمة هذه
الغرف الرطبة ، تبين « هيل » رسوماً رائعة ما زالت
تحتفظ برونقها ونضارتها ، واستطاع أن يميز صوراً
لمعارك حربية ، ولوحات تصف مراسم تقديم الولاء ،
وبعض مناظر الحياة الخاصة . وكان لكشف هذا



صورة تكشف عن هرم ظل مجهولا حتى سنة ١٩٥٢ وبه قبر عظيم من عظماء المايا

أخرى إلا «روز لويلير» فإنه كان أول من فكر في صحة مثل هذا الاحتمال .

وفي أثناء بحثه عثر «لويلير» بجانب البلاطة على آثار حفرة قام بحفرها منذ سنوات أحد الباحثين عن الذهب . وعندما رفع «روز» ما تجمع بها من أثرية ، اكتشف شيئاً هاماً : هو أن جدار المعبد لا يشي عند مستوى أرضه ، ولكنه يستمر متوغلاً في أعماق الهرم ، وكان لا بد لذلك من سبب ؛ فربط «لويلير» حبالاً شهدا في ثقوب البلاطة ورفعها ، فظهر تجويف تنحدر منه درجات سلم يعلوه سقف منحني ، بيد أن التجويف كان ممتلئاً بالحجارة والطين مما سد مسلكه تماماً . وكان بناء الأهرام بلا ريب هم الذين أهالوا هذه الأثرية في جوف السلم ليحولوا دون بلوغ قراره .

واستعان «روز» في رفع هذه الأثرية بستة من الرجال : اثنان يحفران بالمعاول ، وآخران لثعبنة الجواليق ، واثنان لحصاة وتربعها بعيداً ؛ ولم يكن هناك نور أو هواء متجدد ، فكان العمل يجري على ضوء مصباح يتروى في جو خائق ، بين جدران يعلوها غفن أخضر بغض الرائحة . واستمر العمل شاقاً منهداً طوال ثلاث سنوات ، وأخذت الدرجات تظهر للعيان الواحدة تلو الأخرى ، حتى بلغ العمال المكسيكيون أخيراً قرار السلم ، فوجدوا دهليزاً ينشئ بمحايط من الحجر ويجري أمامه بعض الهدايا . وكان «روز» وعماله قد توغلوا في باطن الهرم عشرين متراً ، أى إلى مستوى قاعدته بالنسبة إلى سطح الأرض . واستغرق هدم الجدار ثمانية أيام نظراً إلى سلك البناء وقوته ، وقد عانى العمال في أثناء ذلك آلاماً مبرحة بسبب الجير الرطب الذي كان يحرق أيديهم ويدهسها . وما إن فرغوا من مهمتهم وتعدوا الجدار حتى أصيبوا بنجاسة أمل ؛ إذ لم يجدوا خلفه سوى جدار آخر . ولم يفت ذلك في غضب «روز» ، بل تابع جهوده في عزم وإصرار إلى أن وجد على الجانب

وهو المنور على قبر سرى في جوف أحد الأهرامات . ولعرة مدى ما لهذا الكشف من أهمية بالغة ، يجب أن نعلم أولاً أن العلماء الباحثين عن آثار «المايا» يجمعون كلهم على أن الأهرام الأمريكية ليست سوى قواعد للمعابد والمياكل ، وأنها لم تتخذ مقابر للدفن الموق ، على عكس ما كان معروفاً عن الأهرام التي بناها المصريون القدماء ، وقد ظلت هذه النظرية سائدة إلى أن جاء عالم زعرع دعائها ، وقوض أركانها ، هو «ألبرت روز لويلير» Albert Ruz Lhuillier رئيس مكتب آثار «عصر ما قبل الإسبان» Prehispaniques في منطقة «يوكاتان» Yucatan . فقد خطر له «روز لويلير» ذات يوم أن يجري بعض عمليات التنقيب في الهرم المعروف باسم «هرم النقوش» بمدينة «بالانك» Palenque الأثرية . وهذه المدينة تفوق في روعتها وسحرها جميع ما اكتشف من مدن «المايا» منذ قرن ، إذ أزيل ما كان يحيط بالمدينة الأخرى من أشجار ونباتات ، فأضحت واضحة بعيان تعرها الطرق الحديثة المعبدة ، وانتظمت خطوط من السيارات الفاخرة المجهزة بآلات تكييف الهواء لتقل السائحين إليها ؛ على حين ظلت مدينة «بالانك» قابعة في أحضان الغابة الكثيفة ، محفظة بسحرها القديم بمنأى عن الحضارة والعمران .

وكانت أرض «معبد النقوش» المقام في أعلى الهرم مرصوفة ببلاط من حجر ؛ ومنذ عدة سنوات لفتت إحدى هذه البلاطات أنظار أحد كبار علماء الآثار هو الأستاذ «فرانز بلوم» Franz-Blom اللدانمركي إذ لاحظ في أركانها الأربعة تقوياً سد كل منها بسلادة من الحجر . وقد ظل الغرض من هذه الثقوب مجهولاً على الرغم مما بذله بعض الباحثين لتعليل وجودها ؛ واستنتج بعض المفكرين أنها كانت تتخذ قواعد ترتكز عليها ساريات الأعلام والألوية أيام الاحتفالات ، ولم يخطر ببال أحد أنها قد تخفى تحتها كنوزاً أو أشياء

الأسير من الجدار أثرًا لباب مثلث أمامه صندوق حجري يحوى هياكل عظمية لسته من الشباب ، من بينهم هيكل فتاة ، يبدو أنهم قدموا قربانًا لشخص أرفع منهم مقامًا .

ووضع أحد العمال رافعة من الحديد بين الباب والجدار ، وعمل فتحة تسمح برؤية ما خلفه ، فسلط «روز» ضوء مصباحه خلال الفتحة وألقى بها عينه ، فخرجت من شفتيه صيحة عجب ، وقد وصف فيها بعد ما رآه فقال : « بدا لي المكان أشبه شيء بمغارة وكأنه غرفة كبيرة شيدت من البلور المصقّى ، صقلت جدرانها بعناية فائقة حتى أصبح بريقها يخطف الأبصار ، أوكأن المكان هيكل مهجور زينته بستانر من «الستالاكتيت» Stalactites مدلاة من الأعلى ، على حين برز في أرضه «ستالاجماتيت» Stalagmites أشبه بلبوب تساقط من شمعة ضخمة ، وتخرجت الجدران بنقوش تمثل أشخاصًا يجيل إلى المراء أنهم ما يزالون أحياء ، وقد ملئ فراغ القاعة كله تقريباً بنوح صحم من الحجر ازدادت جوانبه بحروف هيرغليفية ملونة » .

وبعد مضي يومين من العمل المتصل أمكن «روز» أن يدير الباب على نفسه ، ودخل «روز» وعمله الغرفة السرية . وكان اللوح المنقوش يتكون من قطعة واحدة من الحجر ، ويتخذ صورة شاب يرقد مستنداً إلى رأس حيوان خرافي (رمز الأرض عند المايا) ، يعلوه صليب (رمز الحياة عندهم) تنتهى أطرافه على شكل أفواه الأفاعى ، ويتوج أعلاه الطائر الإلهي المقدس : «الكيتزال» ذو الألوان الخلافة . وكانت تعاليم عقيدة «المايا» تتجمع كلها في هذا التمثال :

(٥) «الكيتزال» : طائر لا يحيا إلا طليقاً ، وقد حاولت سدائق الحيوانى أنعام العالم قاطبة أن يكون فى سداقتها واحد من هذه الطيور ، بيد أنها ماتت جميعها فى الأسر ، وقد أصبح تحقيق هذه الرغبة الآن صير اللئال ، فإن شدة الإقبال على صيد «الكيتزال» جعلت نسل هذا الطير فى سبيل الانقراض ، شأنه شأن «المايا» أنفسهم الذين أوشكوا أن يقرضوا .

العلاقة بين الإنسان والأذرة ، والحياة النابتة من الموت ، والصلة الوثيقة التى تربط بين المخلوقات والكون .

ولم يبق أمام «روز» سوى أن يرفع اللوح الحجري لمعرفة ما تحته ، غير أن وزنه كان لا يقل عن خمسة أوستة أطنان ، مما يعرضه للكسر تحت تأثير ثقله الذاتي . فاستعان «روز» بأربع من روافع السيارات ، وضعها تحت أركان اللوح ، ووكل بكل منها عاملاً يديرها . ووقف هو نفسه عند مدخل القبو يشرف على سير العمل ، مصدراً أوامره كقائد فرقة موسيقية ، فعند كل إعانة يدير العمال روافعهم معاً دورة واحدة . وارتفع الحجر رويداً رويداً فى مستوى أعلى . وبعد مضي ٢٤ ساعة من العمل الوليد المضنى ظهر تجويف منحن على شكل ذيل سمكة ، يغطيه لوح حجري له الصورة نفسها ، ونزع إحدى السدادات الحجرية التى كانت تسد تقويب هذا اللوح ونظر خلاله ، فوجد نسه وجهاً لوجه أمام جمجمة بشرية مغطاة باليشب .

وكان الجثمان الرائد فى التجويف مستلقياً على ظهره ، وقد غطيت عظامه بكثرة ثمين من اليشب ووضعت فى فيه الكرة التى يؤمن «المايا» بأن وجودها يتيح للميت الحصول على القوت فى العالم الآخر ، وفى إحدى راحتيه مكعب ، وفى الأخرى كرة كبيرة ، ويرقد تحت قدميه تمثال لأحد آلهة الشمس ، واستند آخر إلى ساقه . وكان قد وضع على وجه الميت ، ساعة وضعه فى اللحد ، قناع تتكون أجزاؤه من اليشب ، وصنعت عيناه من الصدف والزجاج الصخرى ، وكانت أجزاء القناع قد انهارت مع انهيار معالم الوجه ، بيد أنه كان من اليسير أن يعاد تركيبها .

وظاهر العظمة المائلة التى أحاطت بمرامم دفن الميت ، وبناءً هذا القبر الخفى ، وتشيد هرم فوقه كلها ذات دلالة قاطعة على سمو مكانته . فربما كان الرجل يشغل منصب «هلاش وينيك» (الزعيم

هذا وقد رأى بعض المفكرين أن طريقة الزراعة عند «المايا» هي زرع الغابات بعد إحراقها ، وكذلك جهلهم استعمال الحراث— قد أضعفت الأرض وعرضتها للخطر ، مما حدا بالسكان التزايديين إلى القيام بهجرة واسعة النطاق . أما العلماء المعاصرون ، فيرى بعضهم ، ومنهم الأستاذ «ج. إيريك . طومسون» J. Eric Thompson — احتمال نشوب حرب أهلية في مدن «المايا» وثورة الطبقة العاملة من الفلاحين على الأقلية الحاكمة من رجال الدين الذين كانوا يستولون على منتجاتهم الزراعية ، ويسخرهم في بناء المعابد . وكان انشغال الكهنة بالتأمل والتكهنات الفلكية ، وأنهاكهم في رصد التجوم والكواكب — سبباً في انصرافهم عن المشكلات الاقتصادية ، وإهمالهم حياة الشعب اليومية ، فلم يبذلوا أى جهد لابتكار أدوات جديدة أو وسائل زراعة جديدة تحف العناء عن كاهل الفلاح ، وتساعد على زيادة الإنتاج وتحسين الأرض . فقامت الفئة العاملة لئنار من رجال الفكر الذين أهلوا شأنها ، ونشأ الاضطرابات في كل مكان ، فانهارت المدن الواحدة بعد الأخرى ، وقتل الزعماء والحكام ، ولكن الشعب ظل مستمراً على عبادته وتقواه ، واحترامه لبيوت الدين ولم يعد يهتم بإصلاح المعابد وصونها ، فساء حالها ، وتصدع بنائها ، وانتهت بذلك حقبة من أعظم حقب التاريخ البشرى وألمعها .

وعند ما جاء الإسبان بقيادة «هيرنان كورتيز» Hernan Cortes ، كانت عظمة «المايا» قد طويت وثرأهم قد اندثر إلى الأبد ، وقضى الغزاة على البقية الباقية من معالم هذه المدينة ، فخرّبوا وأحرقوا كل ما كان يشير إلى التاريخ القديم ، والعقيدة الوثنية . ويذكر التاريخ أن «دييجو دي لاند» Diego de Landa ، وكان أسقفاً لمنطقة «اليوكاتان» فيما بين عامي ١٤٥٩ و ١٥٧٩ — قام وحده بتحطيم ٥٠٠٠ صنم ، و ١٥

السياسى والروحى عند «المايا» ، أو لعله كان مؤسس المدينة ، وقد وجد على القبر تاريخ كتب بالحروف الهيرغليفية ، ويوافق عام ٦٣٣ بعد الميلاد .

وبعد مضي قرنين أو ثلاثة قرون من هذا التاريخ — وقع حدث غامض رهيب عرض المدينة لخطر داهم . فقام الكهنة ، حرصاً على الأمير الميت ، بنحر ستة من القرابين البشرية ، ثم أغلقوا القبر ، وسدّوا مسلكه قبل أن يهجروا المدينة طلباً للنجاة ، ثم أخذت الغابة تزحف رويداً رويداً حتى طغت على المدينة المهجورة ! وما حدث في «بالانك» حدث في مدن «المايا» الأخرى جميعها : فكما بزغت تلك المدن من العدم فجأة بمدنيتها الراقية وحضارتها الرفيعة — انخفضت كذلك من صفحة التاريخ بغتة من غير ما تدرّج ، واندرثت معالمها فجأة فيما بين القرنين الثامن والعاشر للميلاد في ظروف غامضة .

لأنه زوال فجائى لهذه الحضارة — وبكارة — مياغة أحدثت بها ، بل إنه ، كما قال «بولي ريفيه» Paul Rivet عالم الأجناس البشرية : «اندثار ثقافى» لم يأت التاريخ بشبيه له . ففي عام ٨٠٠ م . (وهو العام الذى توج فيه شايمان ملكاً على القرنجة في روم) شيدت مدينة «كوبان» Copan آخر صروحها ، وما لبثت أن انطقت مدينة «كيريجا» Quirigua عام ٨١٠ م ، وتبعها مدينة تيكال Tikal عام ٨٦٩ م ، ثم مدينة «أوجزاكتون» Uaxactun عام ٨٨٩ م . وآخر ما سجله «المايا» على صروحهم من تواريخ يوافق عام ٩٢٨ م . وقد أثار الحدث المائل الذى أطاح بهذه الحضارة ضرراً شديداً من التكهنات في دنياء العلوم ، فبعض الباحثين يمزوه إلى قيام الحروب والغزو ، وبعض آخر يمزوه إلى وقوع هزات أرضية ، أو تقلب العوامل الجوية ، أو انتشار الأوبئة ، بيد أن كل هذه الافتراضات لا يتفق واحد منها مع الواقع اتفاقاً كاملاً .

الشر أن يشيد تلك العجايب، أو يبنى مثل هذه الخوارق؛ إنما من صنع الآلهة !» .

و «اللاكندون» يعيشون اليوم في عزلة ، لا يتصلون بحيرانهم من الهنود المتحضرين . ولقد أدت ظروفهم المعيشية، وحياتهم القاسية إلى انقطاع شلة الحياة في جنسهم ، وسلكت بهم السبيل إلى الانقراض . وعدد الأطفال اللذين يولدون ضئيل جداً ، وقل من يتعدى طور الطفولة من أولادهم ، أما الذين ينجون ويتجاوزون هذه الفترة المحفوفة بالمخاطر ، فإن أمراض «الرومازم» و «السل» و «حمى المستنقعات» تحول بينهم وبين بلوغ سن الشيخوخة ، ويحيا أولئك القوم اليوم أخريات أيامهم مستسلمين لمصيرهم في دعة وهنوء . والحكومة المكسيكية ، إذ ينه كاهلها بالأعباء الكثيرة التي تتطلبها رعاية عدد ضخم من الهنود لتعليمهم ، وعلاجهم ، والعمل على إدماجهم في بقية سكان الجمهورية — لم يسعها أن تبدل «للمايا» الذين لا يزالون على قيد الحياة الخدمات والمساعدات التي تتطلبها أحوالهم السيئة، ولذلك تركتهم وأنهم القلة عددهم ، وبعد موطنهم . وليس ثمة ما يربط هذه القبائل بالخارج سوى عمليات تجارية بدائية لا تتعدى المقايضة بأوراق التبغ ، وريش الطيور ، واستبدال عدد ضئيل جداً من السلع بها ، وهي كل ما لديهم من مظاهر المدنية : الملح ، والسيوف ، وبنادق الصيد .

• • •

ومنذ سنوات جاء قس أمريكي يدعى «فيليب بير» ليشير «اللاكندون» بالمسيحية ؛ وكان كل ما استطاع أن يصل إليه من نتائج هذه الرحلة إقناعهم بقوائد طاحونة آلية للخضراوات، وأما المسيحية ، فقد ذهب كل ما بذله من جهود لحملهم على اعتناقها أدراج الرياح ، فقد أوصد الأهليون آذانهم دون سماع كلمات الإنجيل ، وظلوا على ولائهم لألهم . وهذا الشعب الصغير الذي لن يأتي القرن القادم حتى يكون قد انقرض

هيكلاً كبيراً ، و ٢٢ هيكلاً صغيراً » . كما أحرقت ٢٧ مخطوطاً من رق الغزال ، و ١٩٧ مخطوطة أخرى متفاوتة في الشكل والحجم، وبذلك قضت تلك الثورة العنصرية الحتماء على كل ما كان يشير إلى عقيدة «المايا» من نقوش وتماثيل وصور ، ولم يبق من ذلك التراث الثقافي الروحي سوى ثلاثة مخطوطات : أحدها محفوظ في «دريسدن» ، والآخر في «باريس» ، والثالث في «ملريد» . ويركز علماء اليوم جهودهم في حل طلاسم هذه الحروف الميروغليفيه المستعصية ، مستعينين بذلك العدد المحدود من المستندات ، وما بقي من نقوش في المدن المندثرة . وقد أعلن أحد العلماء السوفييت منذ أمد وجيز أنه أولئك أن يتغلب على هذه المعضلة ؛ وعبر عالم الآثار «كارلوس مارجين» عن مدى أهمية النتائج المترتبة على نجاح هذه البحوث بقوله : «ماذا يكون حكمنا على «المايا» إذا كان حل ما يقل عن عشر رموزهم (وثلاث هذا القدر مكون من تواريخ) — يبين بصفة قاطعة أنهم تواصلوا في ميدان العلوم الفلكية — إلى نتائج باهرة ، وفاقوا في هذا المجال أعم الأرض جميعاً في عصرهم ؟ !» .

• • •

و «اللاكندون» هم آخر سلالات «المايا» الأحرار الذين دفعت عنهم الغابة غوائل العبودية ، وجعلتهم بمنأى عن الرق ، ولكن لم يتسن لهم الاحتفاظ بذلك كله إلا على حساب تراثهم الأدبي والفني ، ففقدوا في وحدتهم القاسية كل ما عداها : من كتابة ، وعلوم وفلك ، كما فقدوا القدرة على تشييد الصروح ، ونحت الأحجار ، غير أنهم ظلوا على ولائهم لآلهة آبائهم الأولين ، وهم لا يصلحون أبداً أن أجدادهم هم الذين شيّدوا هذه المدن الماثلة والعمائر الشائخة ؛ وربما كان أجمل ما وجه من إطراره إلى «المايا» بناء الأهرام هذه العبارة التي نطق بها سلالته المتحطون في الثناء على أعمال أجدادهم الأولين : «ليس في مقلود

كانوا في دنياهم شرفاء ، ومجددين ، وأتقياء .
 وهم يقولون : « لن يكون في الجنة يومئذ حمى ولا
 أمراض ، ولا حرٌّ ولا زهرير ، ولن تتمزق فيها أثوابنا أبداً ،
 وسيكون للنساء ما شئن من القلائد الخمراوات ، ولن
 يرزق كل زوجين سوى مولودين : ذكر وأنثى ، ولن
 يصاب أحد بالسعال . وسنسكن جميعاً منزلاً كبيراً
 من الحجر ، أما أتم أيها البيض فستسكنون معنا أيضاً ،
 فنعيش جميعاً في سعادة وهناء . »

أشد شعوب أمريكا إيماناً بمعتقداته ، وأكثرها تقى
 وورعاً ، فهو يؤمن بأن آلهته ما زالت باقية لم تحت .
 وهناك أمام معبد « ياكشيشلان » Yaxchilan تمثال
 كبير بدون رأس للإله « أتشاكيوم » Atchakium ،
 ويعتقد « المايا » أن اليوم الذي يعود فيه الرأس إلى موضعه
 سيكون إيذاناً بنهاية العالم ، فتتعلق يومئذ الشمس ،
 وتظهر نجوم هائلة تفتريس البشر . ولا يخشى « المايا »
 هذا اليوم ، فهم يؤمنون أنهم ذاهبون إلى الجنة ، لأنهم



نشأة الباليه

عن كتاب الباليه لأرنولد هاسكل

(١)

اجتماعي ، ويرفقه بها الحاكم وبطاناته عن أنفسهم في جو أنيق يفسح المجال للفكاهة الماجنة والإسراف الذي يبلغ حد البذخ ، وتتاح للحاشية الفرصة لمداينة الملك وتعلقه . وكانت الموضوعات المختارة يغلب عليها الطابع الأسطوري ، فيمثل الملك دور الإله تخضع له الحاشية وتتعبد ، ويتخذ الساسة من فخامة المشهد وأبهة أداة دعابة لإظهار فرنسا أمام الأجانب بمظهر العظمة ، كما كان هتلر يفعل عند ما اصطنع مشية الإوزة .

كان البذل عنوان كل شيء يتصل بالباليه في ذلك العصر : بذل له الحاكم من سلطانه ، وبذل له الفنان والموسيقى والشاعر من جهده ، فلم يدخروا وسعاً في إعداد موسيقاه وأشعاره وتوثرافه ، وبذل الجمهور راضياً الثمن القادح لمشاهدته .

• • •

وقد ظهر أول باليه تمثيل له شأن سنة ١٥٨١ بعنوان الباليه الفكاهي للملكة Le Ballet comique de la Reyne وقد ألّفه لكانزين وصيفها الأول بالتازاريو بلجيحوزو Baldassarino Belgiojoso ، وهو إيطالي الأصل يعتبر أحسن عازف كان في عصره ، وتولى بنفسه تدوير الراقصين . ولم يفرق تفریقاً تاماً بين الموسيقى والراقص إلا فيما بعد . وقد مثل هذا الباليه المشهور الأول احتفالاً بزواج أخت الملكة الآتسة فودمونت بالدوق دي جوايوز . وهو يروي قصة بطلة هربت من أحابيل سيرمي Circe بمعاونة الآلهة ، واشترك في الرقص سيدات القصر بعد أن كان رقص الباليه مقصوراً على الرجال فقط ، ولأول

قبل الخوض في تاريخ الباليه يجب أن نعلم أن هذا التاريخ ليس إلا جزءاً من تاريخ الرقص ، فالباليه فن حديث ، على حين أن الرقص يرجع إلى ما قبل التاريخ ، يوم كان الإنسان يلجأ إلى الرقص يعبر به من مرحلة ، ثم تطور الزمن وظهر في العصر الحديث أن للرقص فلسفة ، تعبر عن الجمال بلغة الطبيعة المبدعة ولحنا المنسجم وآياتها الخالدات ، ومن هنا بدأ تاريخ الباليه . فالرقص عرف يوم عرفت القرية ، ثم المعبد ، ثم الكنيسة ، وأخيراً المسرح ؛ بل إلى المحزون والمكروب ليخفف من لوعته أو يتقرب به إلى كلفته لا وهو لا يرى فيها يفعل أكثر من أنه يعلن عن أمر نفسه للناس ، ويفرّج عنها بدافع من وحى نفسه . فلما اتصل الرقص بالمسرح في أوج ازدهار الثقافة الإغريقية وانتقل من طور الترفيه عن نفس الراقص إلى الترفيه عن الناس ، تغير شأنه وتطور ، وعرفه أباطرة الرومان ومارسوه وغرسوا بذوره في إيطاليا ، وكتب له البقاء يوم انتقل منها في عصر النهضة إلى فرنسا ، فتلحقه الفرنسيون بمنطقهم ونظامهم ، وجعلوا منه القرن الذي نعرفه اليوم باسم الباليه . وقد أثبت الباليه وجوده عند ما أنشأ لويس الرابع عشر أكاديمية الرقص القومية المعروفة بباريس سنة ١٦٦١ . أما نواة الباليه نفسه فقد جلبتها قبل هذا بوقت طويل الملكة كاترين دي مديشي من إيطاليا لتشغل به أبنائها عن السياسة وتفردهي بالحكم ، وكانت هذه النواة مجموعة من رقص وغناء وإلقاء تهدف إلى غرض

تقدمه ، وكانت ملابس الراقصات في عهده طويلة سمكية تخفى السيقان والأقدام ، ولا تتيح الفرصة لظهور عبقرية الراقصة سوى الخطو في دوائر هندسية تلف معها الثوب ولا ترتفع فيها الساق ، فهي خطوات حددتها رقصة البافان Pavane والنويتو Menuetto ، ولم يكن ثمة سبيل إلى التخلص منها . ولأجل التحليق والارتفاع كانوا يلجئون إلى الروافع والبسكتر ، أى إلى الآلات يستعينون بها عن الجهد العضلي ؛ لهذا كله كان الباليه في رعاية لويس الرابع عشر أشبه بأسير مقيد في أيها القصر بتقاليده ونظمه ، فلما فك أسره انطلق إلى فضاء أرحب ، ووجد سبيله إلى الشعب واندمج المحترفون فيه .

• • •

وفي سنة ١٧٢١ ظهرت الراقصة لا كامارجو Le Camargo في ثوب قصير عن المعتاد بضع بوصات فأثار ذلك ضجة ، ثم جاءت بعدها معاصرتها ماري ساليه Marie Salle فارتدت لباساً أغر يقياً في باليه بيجماليون . ولم يأخذ أحد هذا اللباس إلا بعد مائتي سنة عندما ظهرت إيزادورا دونكان ففرضت على زى الباليه رداءها المناسب الذي حاولت ساليه قبلها عبثاً أن تجعله زياً للباليه . وبني الكفاح في فترة الركود بين الثوب السميك وتحرير العضلات إلى ما بعد الثورة الفرنسية عندما اخترع المسيو مايو Maillot مدير الأزياء بدار الأوبرا الفرنسية - اللباس اللاصق المعروف بالمايوه . وهذا اللباس احتاج بلوره إلى أن يميزه البابا على شريطة أن يكون من اللون الأزرق تحاشياً لخطر الإيحاء بلون البشرية . وفي بداية القرن السابع عشر استعملت الأوضاع الخمسة ، وهي القاعدة في حرفة الرقص التي يعرفها اليوم كل مبتدئ في تعلم الباليه ، واقترح الأساتذة الإيطاليون أن تتخذ الأقدام وضعاً متفرجاً قليلاً عن ذي قبل .

وحافظ الفرنسيون مدة طويلة على رشاقة أسلوبهم على أساس رقصة المنويتو ، وقد حالت بينهم وبين الاندفاع في طريق الصنعة والحذق ، على حين جنح

مرة تكونت فرقة خاصة بالباليه وحده ، تحدثت فيها بدقة خطوات الرقص ، وظهر بها بالتأثيرينو إنساناً فريداً في إنتاجه وابتكاره ؛ مما حدا به إلى القول متفخراً : « إن أرشميدس نفسه يعجز عن ربط خطوات الرقص بالدقة الهندسية التي أدتها بها الأميرة وصويعبتها » . وهكذا كان الاحتفال بهذه المناسبة السعيدة مولد فن جديد .

• • •

وفي عهد لويس الرابع عشر تقدم الرقص خطوة أخرى ؛ فقد كان الملك نفسه خبيراً به مجيداً له ، خلق منه أنواعاً وأشكالاً ، كان يظهر فيها متتكرراً ، في حلل مختلفة ، من شخصيات ماجنة وضيفة إلى شخصيات الآلهة وأبطال الأساطير ؛ وتعاون هو وأفذاذ رجال عصره من أمثال المارشال باسومبير الذي بلغ من حماسه للرقص أن صاغ أحد تقاريره عن موقعة حربية في صيغة تحمل مصطلحات الباليه وتخللها موليير Molière موضوعات للباليه ، وكان يرشد القائلين على إخراجها ، ولم تخل مسرحية فكاهية له من مشهد راقص ؛ وكثير من مشاهد الباليه ، وكان لولي Bully وبوشان Beauchamps أستاذي موسيقى الرقص في البلاط . وهكذا ثبت جذور الفن في التربة الفرنسية .

وعاش في هذا العصر محترفون للرقص ، يجوبون الأسواق والمعارض ، عارضين على الشعب رقصات الفجر والمهرجين والبهلوانات ، في الوقت الذي بنى رقص المجتمع الراقي ببناءً من ذلك ، متخذاً من المسرح محرابه المخلص ، وأصبح الرقص بفضل لولي وبوشان فناً دعا لويس الرابع عشر إلى إنشاء أكاديمية خاصة به ما زالت حتى اليوم تولى رسالتها في أوبرا باريس .

وازدهر فن الباليه بعد أن هجره راعيه لويس الرابع عشر عندما ترهل جسمه ، وأصبح لا يصلح للرقص ، وهجرته معه حاشيته ؛ ذلك أن الباليه قد خلس من بعده من القيود الأرستقراطية الكثيرة التي كانت تعوق

الإيطاليون إلى رقصة التارنتلا Tarantella العنيفة ، فتطور البالية عندهم إلى النهج الرياضى : فالرشاقة إذن سمة الفرنسي ، والصنعة والخلق سمة الإيطالى ، وكلاهما أخذتا في مظهره .

وكثيراً ما اصططعت الصنعة والفن ، والوسيلة والغاية ، وقد اعتدت كامارجو إلى حرية جديدة في الرقص ، فانتشت النفوس مدة بهذه الحرية الجديدة ؛ حتى أصبح الرقص محصوراً في تلك البدائع الفنية التي يمكن إبرازها بالأقدام والسيقان والتي ظلت خافية على الناس مدة طويلة من الزمن . وقد كتب نقاد ذلك العهد من أهل الرأي - أن الرقص قد غدا قاصراً في التعبير عن أى شيء درامى ؛ حتى أصبح من اليسير أن تستبدل بالراقصات والراقصين دُمى وآلات !

وكان البالية ذلك العصر عبارة عن سلسلة من « الدخلات » الراقصة قلما تربط بينها فكرة ، وهي ما يُعرف إلى اليوم باسم « الترفيه diversissements » ، وكانت الوسائل التي تتخذ لذلك جديدة كل الجدة ، مسلية غاية التسلية ؛ حتى إن الناس كانوا ينسون الغاية من فن البالية . وتاريخ فن البالية سوف تتعاقب عليه حقبة الصنعة والخلق ، ثم حقبة الفنانين الكبار يحاولون أن ينتفعوا بهذه الصنعة وذلك الخلق كوسيلة من وسائل التعبير الفني .

(٢)

كان أول هذه العبقريات الفنية التي تناولت البالية هذا التناول حتى يومنا هو أستاذ الرقص نوڤير Noverre وما زال أثره محسوساً إلى اليوم . . .

ولد نوڤير سنة ١٧٢٧ من أب قيل إنه كان من أركان حرب شارل الثاني عشر ، وكان مقدراً له أن ينخرط في سلك الجندية ، ولكنه تلمذ في وقت مبكر على لويس دوڤريه Louis Dupré ، وظهر وهو في سن السادسة عشرة ، وذاعت شهرته كأستاذ للبالية في « أعياد صينية

وهناك أستاذ عظيم آخر وواضح نظريات للبالية هو أنجيولينى Angiolini ؛ فقد كتب رسالة عارض

« الرقص كالتصوير فن » تُستلهم فيه الطبيعة ، كما أن أستاذ الرقص (الكوريوغراف) كالمصور يجب عليه أن يتبع القواعد التي يتبعها في بناء الموضوع الذي يتناوله . والبالية يكون متدهوراً ما ظل « كالألعاب النارية يقع بإمتناع النظر حسب » ، والخطوات أصبحت فيه مجرد تركيب لا يحمل أى معنى ، وليس هذا من أخطاء الفن نفسه ، « ذلك أن البالية المحكم البناء يجب أن يكون صورة حية لصراع البشر وأخلاقهم وعاداتهم ، وأن يمثل تمثيلاً يحرك بوقعه النفوس كاليان الساحر ، ويخاطب النفس عن طريق العين » ، وتنطبق قوانين الدراما على البالية ، أى أنه يجب أن يكون مؤلفاً من العرض والتفاعل والخاتمة الكبرى . ولو استعطينا أن نُجسّل تعاليم نوڤير في جملة واحدة لكانت : « ليس البالية ذريعة للرقص ، وإنما الرقص في البالية وسيلة للتعبير عن فكرة درامية » . والحقيقة الثابتة أن البالية ازدهر عند ما تمسك الناس بتعاليم نوڤير ، وانحطت عند ما بعدوا عن هذه التعاليم

التي اشتهرت قبل الثورة الفرنسية وبعدها كل ما تمناه
نؤثّر في راقصة ، وذلك بإخضاع أصول الفن للتعبير
الدراى . وأوقفت الثورة الفرنسية تطور الباليه فترة انتشر
فيها رقص المجتمع ، فتحول بذلك مركز الثقل من فرنسا
في عهد الإمبراطور إلى إيطاليا مرة أخرى حيث اتجه
رجلان نابها من رجاها إلى فن الباليه ، وتركوا الأوبرا :
أولهما سالفاتورى فيجانو (١٧٦٩ - ١٨٢١) . وقد
اكتسب سالفاتورى علماً واسعاً وبفضل أستاذه دوبرفال
الذى كان وثيق الصلة بالمشكل التي كان يهدف إليها
نؤثّر ، وبفضل كونه ابن أخت الموسيقار بوكيرينى
Boccherini ، وكان يلحن موسيقى الباليهات . وقد
امتدح ستندال الباليهات وغالى في مدحها ، حتى اعتبرها
أرفع من آثار شكسبير . وسلفاتور هو الذى نهض
فن الباليه نهضة عظيمة فجعل من رقص الجماعة
شيئاً حياً لا مجرد عرض مجموعة الراقصين والراقصات
ظهرياً للصورة ، ذلك الأمر الذى عانى نؤثّر
الكثير في الفضله عليه ، وهكذا تضافرت الفلاقل في
فرنسا وظهور فيجانو في إيطاليا على تحول قادة الرقص
من باويس إلى ميلانو ومجهدين بذلك الطريق لظهور
ثاني فطاحل الباليه ، كارلو بلازيس Carlo Blasis
سنة (١٨٠٣) أحد تلاميذ جاردل ودوبرفال ، ويعتبر
بحق هو ونؤثّر أعظم شخصيتين طورتا فن الباليه . وقد
نحس وسجل في رسائنه عن فن الرقص كل ما عرف
عن الباليه وطريقته في أصولها وقواعدها العامة التي نعرفها
اليوم . وهو يُعد أستاذ الأصول الفنية للباليه الكلاسيكى .
وقد أشاد بفلسفة نؤثّر الجمالية ، وإنما اعتبر الناحية
التنفيذية من إرشاداته شيئاً عفى عليه الزمن . وكان
كارلو بلازيس من الدارسين الجادين لفن النحت وعلم التشريع
كما كان كاتباً محققاً استطاع أن يوضح ميكانيكا الرقص
في أسلوب سائق يصلح لكل زمان . وأحسن ما عرف به
من ابتكارات هو وقفة الراقص عند نهاية الدوران Pirouette
واستوحى لها صورة المصور جان بولونيا للإله «هرمس»

بها نظريات نؤثّر في الباليه الدراى : ذلك أنه انتقد
ما عمد إليه نؤثّر من كتابة برنامج طويل صمّح يشرح
فيه الباليهات التي يخرجها قاتلا : « إن في هذا إعلاناً
من الباليه عن فشله لأنه يحتاج إلى من يشرحه للناس » .
وهذا الأمر هو الذى دأب أستاذ الباليه المعاصر فوكين
Fokine على ترديده طوال حياته الفنية .

لقد كان لنؤثّر سلطان عظيم في شتوتجارت حيث
مكث ثمانى سنوات متوالياً فرقة باليه مؤلفة من مائة راقص
وراقصة Corps de ballet زيادة على عشرين يتولون الرقصات
الأساسية ، ألفها خصيصاً له النوق شارل أوجين دوق
فورتنبرج ، ووجهه قولثري خطابه مرة إلى نؤثّر قاتلا :
« ما أشبهك بالإله برميثوس تسوى الأجساد وتبث فيها
الحياة ! » .

وكانت أقصى أمنية لخيرة أساتذة الرقص أن
يظهروا بين أفراد فرقته ، ومن هؤلاء الراقص جريتانو
فيستريس Vestris ومدعوهايل هاينل Heinel ودوبرفال
Dauberval ومكسميليان جاردل Gerdel ، الذين جعلوا
من شتوتجارت مركزاً مزدهراً لفن «الباليه» .
وقد استحدثت الآتية هاينل حركة الدوران في
المواء Pirouette وروّجت لها ، وبلغ بها جاردل
وفيستريس حد الكمال ، وكلاهما أسهم في تطوير الدوران
بالسابقين أيضاً ، وهذه وتلك تعدّ الآن اليوم من مقتضيات
الفن لا غناء عنهما . وكان من أعظم حملات نؤثّر الحملة
التي أعلّنها على الأقمعة التنكرية هادفاً إلى النهوض بفن
الايماء «البانتوميم» وقد تيسر له القضاء على سنّة لبس
الأقمعة بمحض الصدفة عند ما استدعى الأمر إحلال
الراقص جاردل محل الراقص فيستريس في اللحظة
الأخيرة ، فأصر جاردل على ألا يظهر بالققناع ، وكان
له ما أراد وأتم الدور بنجاح باهر .

(٣)

وحققت راقصة الباليه مادلين جيار Madeleine Guimard

(٤)

والفترة المعروفة جيداً عند الناس هي ما سجلته الطباعة الحجرية من صور ملونة جميلة عن الباليه الرومانتيكي ، وهذه الصور اللطيفة المثالية للراقصات العظيمات تاليني Taglioni وشريتو Cerrito وإلسلر Elsler وجريزي Grisi وجران Grahn ، والتي تزين اليوم غرف راقصي الباليه - كلها توحى لنا بالكثير لو عينا بدراستها . وليس ثمة صورة يمكن أن نستلهمها مثل ما نستلهم صورة شريتو وهي سابحة فوق شلال ، أو لتاليني وهي تسير خلال رموس الأشجار تنهى عساً ، أو تتحرك على العشب دون أن تظوى قدمها عشبة واحدة ، والمحول في الحركة بحسب هذه الصور هو الأجنته لا العضلات ، وهي جذابة تحدثنا عن عصرهم في الصناعة كان الرقص فيه يستغل مذهباً جديداً من مذاهب علم الجمال ، أو قل : إنه كان عصر الراقصات العظيمات الثلاثي قدسهن جمهورهن الذي نسي فن الباليه في غمرة تهمسه لأشخاص الراقصات . وقد بدأ فن الباليه الرومانتيكي في شعله من بريق المجد سرعان ما احترقت ، فلم يبق جمهور جاد رصين يقبل على فن الباليه إلا في روسيا فقط .

لقد حرص توفير على التزام الطبيعة ، وأنكرها العصر الرومانتيكي ، ولم يؤثر على هذا العصر في الباليه أستاذ من أساتذته ، بل سدّد خطاه الشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه ، وهذه حقيقة يجب ألا تغيب عن الذهن لما كان لها من أثر في تطور فن الباليه .

كان فن الباليه الرومانتيكي صورة من صور الحركة الشاملة التي اجتاحت فرنسا وسائر ممالك أوروبا منذ سنة ١٨٣٠ ، وكان هانيي Heine والترسكوت Walter Scott من معيوداتها في ذلك ، كما كان أعظم نتاج لها درامات فيكتور هوجو وصور ديلاكروا وموسيقى برليوز . وكان أنصار الرومانتيكية يقولون : انبلوا الواقع ؛

وقد اتفق هو ونوفير في بيان أهمية أن يلم الراقص بفن النحت والتصوير ، وينظرهما في ذلك في العصر الحديث فوكين Fokine وماسين Massine بما يدعوان إليه في تأليفهما من وجوب عناية أستاذ الباليه بما في المتاحف من صور ومنايل كما يستدل من بناءهما للباليات . مع تفهم مشاهد الحياة بين الناس . لقد كان بلازيس رجلاً عبقرياً كاتباً درس كل الفنون كما درس السياسة . وسلطانه على الباليه دليل محسوس على أنه لا يكفي أن يرقص الراقص ، ليتحول هذا إلى فن .

ولا يقل عن كتاباته في عظم الشأن إنشاؤه أكاديمية الرقص الكبرى في ميلان سنة ١٨٣٧ التي قامت بعد ١٧٦ سنة من إنشاء الأكاديمية الفرنسية ، وقد اتخذت القواعد التي وضعت لها نماذج نسجت على منوالها كل المعاهد . ولا يسمح للطلبة فيها أن يلتحقوا قبل سن الثامنة لكلا الجنسين ، ولا بعد سن الثانية عشرة للبنات وسن الرابعة عشرة للبنين ، على أن يكونوا أعضاء البدن والصكر . وحده لتدريجهم ثلاث ساعات يومياً على الرقص . وصاعة واحدة على فن الإيماء ، ولتتحقق بالمعهد لمدة ثماني سنوات يتقرر بعدها مستقبلهم بحسب تصاعدي . وحذر بلازيس من تعليم الطفل قبل هذه السن إلا إذا كان رقصاً إيقاعياً مجرد تفرغ صحة الطفل ، وتعويداً على الإيقاع ، لأن تعليم الباليه مع ما عرف به من نظام صارم قبل هذه السن يقتل في الطفل سجيته وعقليته . وقدرته على الابتكار وإقباله على الدرس ، وكلها من لوازم فن الرقص : فالراقصات الروسيات العظيمات ballerinas بلا استثناء لم يبدأن تعليمهن قبل سن العاشرة ، وهي القاعدة التي وضعها الروس لأجيال المستقبل ، وتعد من التعاليم العملية لتاريخ الباليه . وقد أخذ عنه أساتذة الباليه الروس والإنجليز المعاصرون ، وذلك لأن أستاذ هؤلاء كان أنريكو شكيتي Enrico Cecchetti وقد تعلم هذا على يد جيوفاني ليري تلميذ كارلو بلازيس

شيء من الأهمية ، حتى انحط لإنتاجه الأثير انحطاطاً أودى بالرقص الرومانتيكى .

وكانت ماري تاليپي راقصة عظيمة ناحلة القد ، تبدو كتليف الخيال ، وهى تعد زعيمة الرومانتيكية ، ويعتبر الباليه الذى أثر عنها باسم « السلفيدة » أى الأجنبية الصغيرة La Sylphide إعلاناً عن الحركة الرومانتيكية ، ومع ذلك فربما كانت أقرب إلى الكلاسيكية الخالصة منها إلى الرومانتيكية التى تحتاج إلى التمازج لتوافر لمنافستها إلسر Elser . وقد أطلق على ماري اسم « الراقصة المسيحية الأولى » لخلوها من مفاتن الجنس ، حتى لقد بلغ من أمر نقادها الشائنين أنهم أخذوا عليها أنها راقصة لجميع من النساء . ولأجبت المنافسة العنيفة بين تاليپي وإلسر روح التحزب بين جمهوريهما مما دها إلى تحجب الباليه لدى الجماهير ، كما تشهد بذلك اليوم الصنفون الطويلة أمام شباك تذاكر أهل التياترو ، بل المقاعد الأمامية الوثيرة .

ومن أعظم راقصات ذلك العهد وأقربهن إلى القلوب هى كارلوتا جريزى Carlotta Gisi الخالقة دور جيزيل Gizelle الذى عاش ما يقرب من مائة سنة . وهو الباليه الرومانتيكى الوحيد الذى وصل إلينا حياً ينبض . أما باليه « السلفيدة » فقد سحى أثره وبقي اسمه الطريف عنواناً لباليه رومانتيكى فى العصر الحديث احتفظ بروحه القديم ، وقد تخلص من الصنعة والتكلف ، إنما باليه « جيزيل » هو آصرة الصلة بين جريزى Gisi وبافلوف Pavlova وكارسافينا Karsavina وإسبيفا Spessiva ومارجوت فونتين Margot Fonteyn فى كل من باريس وموسكو ولندن . وحديثنا عن الباليه الرومانتيكى إنما نقصد به « باليه جيزيل » وهو الباليه الوحيد الذى وصل إلينا وعرفناه عن تجربة ، وسر حياته أنه بنى على أصول الدراما بحسب رأى نويفر ، وجميع بين الواقعية التى تتمثل فى حب يائس لعروس انتحرت ليلة الزفاف ، وبين الخيال الذى يتمثل فى روحها وهى تيم

فإن الفن يجب أن يهرب إلى عالم مسحور ! » وحتى الثورة الفرنسية تصورها فى صور رومانتيكية كما تنبأ بذلك الصورة العظيمة التى رسمها ديلاكروا فى لوحته « فوق المتاريس » . أما تفسير الثورة على أنها مشكلات اقتصادية واضطهاد وحجر على الحرية وتقتيل — فلم يظهر إلا فى أوقات قريبة منا . والباليه ، وهو الأداة الحماسة دائماً فى يد الفنان ، الباليه الذى فطر عالماً كله خيال — كان خير وسيلة لنشر التصور الرومانتيكى حتى أودت الجن والساخرات والسعالى ومصاصات الدماء بكل أبطال الأساطير ، وحل ضوء القمر الألمانى « الباهت » الذى ابتدعه جوته محل جبل الأوليمب ، ولم يبق للإنسان مكان يلعب فيه دور البطل ، وعفت أيام فيستريس ، واستحالت المرأة إلى صورة مثالية أمهى مكاناً ، وحسب الرجل أن يقتنع بالأدوار الثانوية : يرفع البالييرينا أو يحملها كلما احتاج الأمر إلى ذلك . وهذا التصور قلب كيان التوزيع الأوركسترا لى الرقص رأساً على عقب .

وفى باكورة القرن السابع عشر كان الباليه فناً مذكراً ، أما فى مستهل القرن الثامن عشر فقد جعل شأن الرجال ، ولم تستطع الرومانتيكية أن تتدخل بشدة فى الأصول الفنية للرقص . على أنه لما كانت الراقصة شخصية تكاد تبلغ مرتبة الخلود — فإن أصول الرقص الفنية لم تكن تنحى جوتيه كثيراً ، وما أكثر ما سافر من تلك الأصول ومع ذلك فقد كان كناقده عظيم أكبر من أن بغض الطرف عن الأداء الفظير . وكان التطور الفنى الوحيد فى تلك الفترة هو ابتداء الرقص على أصابع القدم Les Pointes ومنذ هذا الاكتشاف — والراقصات تمثت به حتى ضلن السبيل .

كانت الشخصية الكبرى فى ذلك العهد هى شخصية الشاعر الماثر تيوفيل جوتييه . أما أستاذ الباليه الذى حقق آياته فكان فيليب تاليپي — أستاذ ماري تاليپي Marie Taglioni العظيمة وأباها . ولم يعيش باليه واحد مما ألف فيليب ، وكل ما نعلم هو أن بالباليه الأولى كانت على

لبلا، وترقص في ضوء القمر «الباهت»، فضلاعن أنه دور
تطمح كل راقصة باليه أن تؤديه .

وعند ما غربت شمس الرقصات العظيمة ذوى
بغرفها حب الناس للباليه .. وماذا تنتظر من باليه أقل
نجمه اللامع ؟ لقد نسيت تعاليم نوفيير ، ولم يعد الباليه
فنّاً يستمتع به بل عرضاً تسريح إليه أعين النظارة من
رجال الأعمال المتعبين ، وعزف عن الاهتمام به الموسيقى
الجاد ، وصار وضع موسيقى الباليه صناعة لا فنّاً . وهذا
هو الحاصل في كل فروع الفن : تقصى الواقعية
الرومانتيكية لتأتى الانطباعية Impressionism فنحنها
بلورها . لقد كان الباليه وسيلة من وسائل التعبير عن
حركة لم يعد لها وجود ، ودالت دولة الراقصين من الرجال
أو كادت ، واستعصى عنهم يصف وراء صف من
الحسان الغيد يشرقن بالانقسام مشلودات المنصر - كآهن
باقه من زهور ، يحوم حولهن أهل الأناقة في قترات
الاستراحة ويفتنون في مغازلتهم ، ويسرب من المراهقات
يعرفن في مدرسة الباليه بأوبرا باريس باسم « الفيران » ،
لا فائدة منهن سوى أن يصبحن نماذج جميلة (موديلات)
لذلك المصور العظيم « ديكا » .

وأشهر الباليه إفلاسه « فنياً » بعد مضي مائتي سنة
على إنشاء الأكاديمية الخاصة به في باريس البلد الذي
شهد مولده . وهذا الفن الذي ارتفع بمعاوضة أسرة قوية
من الملوك وازدهر على أيدي عباقره من أمثال المصور
بوشيه Boucher وبوكيه Bouquet والموسيقى لوللي
Lully والشاعر موليير Molière ومجته فولتير Voltaire
وخلق رجالاً من أصحاب المواهب مثل نوفيير - قد أتى
به الأمر أخيراً إلى أن يصبح سيلاً إلى التزل وتصبح
راقصات نوعاً من الغانيات ذوات الخبرة في تصيد الأصفر
الزنان . ويحسن بنا أن نذكر أنه قد حدث هذا بعد
عشر سنوات أو عشرين سنة من بلوغه ذرا العجذ عند ما
كان تحمس النظارة له يشبه إلى حد كبير ما نشهده
اليوم .

• • •

وأخيراً تولى الروس إنقاذه من مصيره الحزن عند ما
غزت فرقة دياجليف Diaghileff الروسية باريس
سنة ١٩٠٩ ثم لندن بعد ستين ، ثم ظلوا قابضين على
زمامه حتى اليوم .

(٥)

وتاريخ الباليه في روسيا تاريخ قديم ، وقد قيل إنه
كان بين حاشية لويس الرابع عشر الراقصة بعض
المسكوف ولكنهم لم يحوزوا رضا مدبريهم الفرنسيين .
ومن المستبعد أنهم كانوا نواة صالحة للفن في روسيا بعد
عودتهم إليها ، فالتواة الحقيقية كانت من عمل بطرس
الأكبر (١٦٧٢-١٧٢٥) ، فهو الذي كانت سياسته ترى
إلى طبع بلاده بالطابع الغربي ، فعمل أولاً على إصلاح
الزى بتخفيف الملابس وحلق الذقون . والرقص في الواقع
هو دعش الشعبي الذي يفصح عن حقيقة الأمة ، ومنى
تثيرت الرقصات شعرت عقلية الشعب . كانت النساء
في روسيا يشحن بمزمل عن الرجال ، فإذا جمعت بالقوة
بين الجنسين وأزلت بالقوة أيضاً هذه العوائق من الملابس
والعادات والتقاليد - استطعت أن تقضى على حياة
« الحريم » . وقد فهم بطرس الأكبر هذا وعاه ، كما
فعل كمال أتاتورك في زماننا . وفرض آراءه التقديمية
على شعبه ، ومهد السبيل للرقص الاجتماعي . وقد بلغ
الأمر ببطرس الأكبر في سبيل ذلك إلى أن زج في
السجون بكل من حدثته نفسه بالمقاومة ، بل ذهب إلى
حد الضرب على أيدي معا رضىه من رجال الأكليروس ،
ونبت فن الباليه المسرحي من الرقص الاجتماعي ،
واتخذت قواعده من الخطوات التي كانت في الأصل
موضوعة للرقص الاجتماعي والتي كانت تقصد إلى المتعة ،
فسار بخطوات جبارة لا يولى على شيء ملتزماً خطاً دولياً
ومستعياً بأحسن ما يجلب من الخارج ، على الطريقة
التي كان يفكر بها بطرس الأكبر وهو ينشئ جيشه

حظي بالفن ، غير خلّاق له .

أما في روسيا فقد كان البلاط مثلاً احتذاه الشعب ، وطبيعة أرض روسيا هي المسئولة عن ذلك ؛ إذ كان نبلاؤها من أصحاب الإقطاع يمتلكون الأرض وعبيدها ، كانوا أسبداً وعبداً من جنس واحد . وكان الإقطاع من السعة والامتداد بحيث أتاح لهؤلاء النبلاء الاستمتاع الكامل بهوياتهم . وشجعت الإمبراطورة على البالية وكذلك فعلت الحاشية ، فكان النبلاء يدربون عبيدهم ويؤلف كل نبيل فرقة للبالية خاصة به . وكان المسرح الروسي إلى ذلك يأخذ كل مثله من هؤلاء العبيد ، ومعنى هذا أن البالية في روسيا أصبح جزءاً من الشعب ، وكانت صلتها بالإنسانية أكثر من أية دولة أخرى ، فلا يمكن والحالة هذه أن يصيبه الوهن ، كما حدث في فرنسا بمجرد طغيان موجة من الصنعة والتكلف ، كما لا يمكن أن يصبح أداة سلبية في يد رهط من الشعراء . والقلاح والمضى بطبيعته ، والبالية الروسي حتى في أكثر صوره الرومانتيكية - بقي على صاوة وثيقة بواقع الحياة . وأخذت الفرق الخاصة تنتظم شيئاً فشيئاً في منظمات بطرسبرج وموسكو المركزية ، وكان الراقصون الذين يقع عليهم الاختيار لهذا الغرض يحضرون على حريتهم قبل أن تطلق الحرية للعبيد سنة ١٨٦١ ، ونشأت مدرسة البالية على نظام الرعاية المتراخي ، ولكنها انتهت بقواعد صارمة كتلك التي حددها كارلو بلازيس في ميلانو ، وأصبح البالية فيها من ممتلكات الإمبراطور التي حباها أكبر رعاية وصرف على تعزيزها ثروة طائلة .

وكان تاريخ البالية الروسي منذ عهد كاترين يقوم على استيعاب كل المعارف الأجنبية التي تأتيها وتمثيلها حتى أصبح فنّاً أصيلاً ، وأصبح البالية الروسي في ذاته قوة فنية خالقة أبدعت لنفسها أساتذة كباراً من طراز نوفير وبلازيس ولولي وبوكيه . وكان الذين يقدرون على روسيا من الفنانين الأجانب من أمثال ديدلو وتالبوني ودوبريه لا يتركون وراهم متعة لأهل البلاد فحسب ،

وأسطوله ؛ فهو يستعير من البلاد المتقدمة كل وسائلها النافعة ، لاتجده أنه وطنية متمزعة ؛ حتى استطاع أن يقيم في بلاده دعائم الفنون كلها ، إلى جانب تجديد الجيش والبحرية .

وجاءت العهود التي عقيبت عهد بطرس الأكبر بالمدرس من الأجانب . وأنشأت الإمبراطورة آن Anne (١٦٤٣ - ١٧٤٠) أكاديمية الرقص المشهورة التي بقيت حتى اليوم ، وجلبت لإدارتها الفرنسي لانديه Landé وأولت شئون البالية بالعناية الكبرى إلى حد أن جعلته من مواد التعليم لطلبة الأكاديمية الحربية ، وجاءت بعدها الإمبراطورة إليزابيث Elizabeth وكانت وافرة الجملال ومن هواة الرقص ، فاستحضرت أستاذ البالية النمساوي هيليفرديج Hilferding مع أحدث مؤلفات البالية . وفي عهد القيصرية كاترين (١٧٦٢ - ١٧٩٦) بلغ تطور الرقص أقصى مداه في روسيا ، فوجد إليها لوپيك Le Picq الفرنسي . والإيطالي العظم أنجيلويني Angiolini فأكسب البلاد علماً بالبالية وأثار الحماسة له .

لقد كان من المحتمل أن يبقى البالية في روسيا فنّاً مقبولا على أنه وارد من الخارج ، كما كان ذلك شأنه في إنجلترا ، ولكن حقيقة واحدة كانت سبب تفوق البالية الروسي وهي الأصل في تاريخه الممتاز : ففي إنجلترا كان الإنجليز يقلبون على مشاهدة عظماء الفنانين الأجانب الذين كانوا يجيئون ثم يذهبون بعد أن يحتلّ جيوبهم بالمال ، ولم يكن في البلاد أثر لوجود أي بالية قوى على الإطلاق ، ففتح الإنجليز بتلوق الفن دون أن يمارسوه ، ولم يقيموا عندهم أكاديمية تتعده ، مع أن بلاط هنري الثامن Henry VIII وإليزابيث Elizabeth كان يهوى الفن في الحفلات التنكرية ، إلا أن نحو البروتستانتية في مذهبها التطهيري (Puritanism) واعتناق أهل البلاد لهذا المذهب قضى على إنجلترا المرححة (Merrie England) ، وتحول ذلك الشعب الموسيقى إلى

الجديد ، فزارت نيويورك عام ١٩١٦ ، ومنعتها ظروف الحرب من العودة إلى بلادها ، فظل معظم أفرادها بالولايات المتحدة الأمريكية ، ومنهم من بقى بها فيما بعد واستقر . وعن هؤلاء تلقى شباب أمريكا أصول الباليه وقواعده .

وهكذا شاعت الأقدار أن يرى الباليه الحديث الذى نهض به الروس وأقالوه من عثرته العالم الجديد وبناه الأمريكان ، ويتنبؤوه ، فتخرج من بين ظهرانيهم الراقصة العالمية إيزادورا دونكان Isadora Duncan التى تعتبر بحق من مؤسسى الباليه الحديث .

وقد برز نجمها فى باريس على أيدى رواد الفن الروسى الذين لزموا العاصمة الفرنسية كمهاجرين قبل اندلاع نار الحرب العظمى الأولى لعقد واحد من السنين ، وقد فرضت إيزادورا النباس المنطلق الذى حاولت مارى ساليه عبثاً أن تخور به رقص الباليه منذ مائتى سنة ، وزارت روسيا بعد الحرب ، ولقيت فيها تقديراً عظيماً لفنها ، وقد اختصت فى رقصها بالتعبير عن ألحان الموسيقى الرفيعة ، وبذلك حولت اتجاه الرقص بأجمعه من مجرد حركات اصطلاحية إلى حركات معبرة عن الألحان .

بل غرساً وتقاليده حية للفن . وبدأت شهرة الروس فى اللديوع ، ورقصت أندريا نوفا Andreyeva دور جيزيل بعد مدة وجيزة من إخراجها فى باريس ، وتغنى شعراء الروس بالراقصتين دانيلنوا Danilova وإستومينا Istomina . ، ولم يلبث المسرح أن سيطرت عليه الراقصات الروسيات فبرز منهن سوكولوا Sokolova وفاسم Vasem على الرغم من أن الإدارة ظلت فى أيدى ثلاثة من الأجانب تطيع اثنان منهم بطباع الروس تماماً . وتحول الباليه فى روسيا إلى فن قوى على يد ماريوس بيتيبا Marius Petipa وهو فرنسى ، وجوستاف يوهانسن Gustav Yohannsen وهو دنمركى ، وإنريكو شكيتى Enrico Cecchetti الإيطالى ، وكان هؤلاء الأجانب الأصل فيما حققه الباليه الروسى من شهرة فى الخلفيين .

وشهدت أوروبا هذا الفن الروسى المرافق عند ما زارت باريس فرقة دياجيليف الروسية سنة ١٩٠٩ ، ومنها انتقلت فى عواصم أوروبا ، ثم عادت إليها سنة ١٩١٤ وقد بهرتنا بضروب فنها من تأليف وموسيقى وديكور وقصص . ولما قامت الحرب العظمى الأولى رحلت الفرقة إلى العالم

نقد الكتب

شعر حنفى ناصف

جمه وأرخ لصاحبه ولده مجد الدين حنفى ناصف ،
وقدم له تلميذه الدكتور طه حسين

٢٦٤ صفحة من القطع الكبير . دار المعارف ١٩٥٧

كان المرحوم حنفى ناصف من محمد النهضة الفكرية في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، فقد اشترك مع جمال الدين الأفغانى فى الحركة الفكرية التحريرية التى قام بها . وإذا علمنا أن ابنته « ملك حنفى ناصف » التى عرفت فى عالم الكتابة باسم « ناحية البادية » كانت هى أول امرأة طالبت بحقوق المرأة فى مصر وتوجيهها وجهة حديثة — عرفنا ما كان لهذا الرجل من أثر — أى أثر — فى الحركة الفكرية ظهرت نتائجه فى ابنته هذه وفى إخوتها الآخرين ، ومنهم من اشتد كوا فى ساحة الجهاد الوطنى ، وفى مقدمتهم الأستاذ مجد الدين الذى قام بجمع هذا الديوان .

ولقد كان حنفى ناصف من الذين علموا جيلاً من الرجال ينتفع جيلنا الحاضر بمواهبهم ، وكان من الذين تركوا فى مناصب القضاء أثراً تشهد بالنمو ، كما تشهد به آثاره فى ميدان الأدب .

وكان حنفى كذلك شاعراً رفيقاً يتميز شعره بالطابع المصرى الذى يتميز به قبله البهاء زهير : كان يتميز بالسهولة العذبة وبالروح المرح الساخر ، وهو أحد الذين نقلوا أسلوب الكتابة العربية من الطريقة المسجوعة إلى طريقة الترسى إلى أطلقت النثر من قيوده .

كان شعره — كما يقول الدكتور طه حسين — « عجباً من العجب » لم يعرض عن مذاهب الدين أحدهم

من المقلدين والمتكلفين وأصحاب البديع الإعراض كله ، ولم يفنَ فيهم ، ولم يلزم طرائقهم ، كما أنه لم يتهاك على الجديد مع المجددين ولم ينفع معهم إلى غير غاية ، وإنما توسط بين أولئك هؤلاء ، فكان يصطنع البديع وينظم فيه ، وكان يصطنع الجديد ويأخذ منه ببعض أطرافه ، وكان بذلك أصدق صورة لمصر المتطورة فى أيامه ، فهو قد ولد بعد أن نيف القرن الماضى على الخمسين ، وتوفى قبل أن يبلغ هذا القرن عشرين عاماً ، فأدرك عصر التطور المصرى بأدق معانيه .

ولقد ظل أكثر شعر هذا الرجل بعيداً عن الباحثين مهذباً بأن يضيغ ما عرف منه كما ضاع ما لم يعرف منه ، حتى استطاع ولده جمع القلوالذى ضمه الديوان ، فقد ضاع كثير منه فى ثورة عام ١٩١٩ نتيجة لتفتيش السلطات داره . كما ضاع كثير من مخططاته الأدبية والعلمية ، ومن قرأ هذا الشعر ظهر له أنه من شعر حنفى الباكر .

وقد ضم هذا الديوان سبعاً وعشرين ومائتى قصيدة ومقطوعة موزعة بين ثلاثة عشر باباً هى :

الاجتماعيات والوطنيات ، الرثاء ، الغزل ، التهنية والشكر ، المديح ، المناسبات ، المراسلات ، التقاريط ، البديعيات ، سوانح السفر — وهو باب يضم مقطوعات متعددة تتضمن بيتاً أو أكثر تخرج عن هذا الإحصاء — التاريخ ، الدعابة ، ثم مطارحات زجلية . واختتم الديوان بقصائد وجهها إليه بعض تلاميذه أمثال مصطفى كامل ومحمد توفيق نسيم .

على أن لنا اعتراضاً على عدد كبير من مقطوعات هذا الديوان كنا نرى أن يضمها كتاب آخر يروى لنا حياة حنفى ناصف ومجالسه ، فقد كان هذا الرجل

وحقق الله ما كنا نؤمله
عونا لنسا ، وأماناً من أعادينا
وزارة شأنها جلب الصلاح لنا
وأن تشيد في العلياً مباتينا
وجلساً قام في إصلاح قابلينا
وحائلاً فسينا أمر ماضينا
من مبلغ معشر النواب أنهمو
أحيوا بمساعده الإصلاح والدينا
وأنهم في قلوب الناس قد غرسوا
حباً تمكن في الأحشاء بمكيننا
وأنهم خلطوا الذكر الجميل لهم
ذكراً يباهي شذاه مسك دارينا
وأنهم مهدوا السبل الصعاب لنا
وروطنوا العدل بين الناس توطينا

ثم يقول فيها بعد أبيات :
لأرجع الله أياماً مررن بنا
أيام كنا نقامى الظلم والهونا
كنا نسلق بسوط الظلم تندينا
أحاربنا ، وتنادينا ذرارينا
أيام كانت ولأة الجور في سعة
وكان صاحبنا الفلاح مسكيننا

وإذا كان من محاسن الصدق أن تقدم هذه الأبيات
من شعره في الأيام التي استقبلت فيها البلاد حياة نيابة
جديدة - فإن من محاسن الصدق أن يظهر ديوان
ناصف وقد احتفل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
بذكرى شاعر مصري عاش في عصر حفي وصاحبه ،
وهو حافظ إبراهيم ، ولعل مناسبة صدور هذا الديوان
تكون حافزاً على تجميع ذكرى حفي ، وباعثاً على نشر
آثاره التي تفدت طبعاتها والتي لم تنشر بعد .

حسن كامل الصيرفي

زينة مجالسه : طلاوة حديث ، وسرعة بليدة ، ورقة
فكاهة ، وطرافة نادرة ، تروى عنه أطرف النوادر وأملح
الدعابة ، ومثل هذه المقطوعات مجالها كتاب يتضمن
هذه النوادر ، لأن من هذه المقطوعات ما لا يرتفع في
القيمة الأدبية إلى المستوى الذي تبلغه مقطوعات له
في نواح آخر . وقيمة مثل هذه المقطوعات في باب
النوادر مما يحسن هناك ولا يحسن في الديوان ، وإن كان
الأستاذ مجد الدين حفي ناصف يقول في الكلمة التي
مهد بها للديوان : « وقد جرى الشعراء المحدثون على تخيير
ما يثبتونه في دواوينهم رفعا لمستوى شعرهم ، ولكنني أثبت
كل ما وصل إلى تيسير لدراسة الشاعر والعصر الذي
عاش فيه نزولاً على رأي تلميذه النابغة عميد الأدب
العربي الدكتور طه حسين » .

• • •

هذه كلمة عن حفي ناصف وعن شعره تدعونا
إلى أن نقدم إلى القارئ نماذج من شعره .
يقول الشاعر في مقطوعة عنوانها « بنو الحكماء » :
أنقض معي - إن حان حيتي - تجماري
وما نلتها إلا بطول عناء ؟
وأبذل جهدي في اكتساب معارف
ويفنى الذي حصّته بفنائ
ويحزنني ألا أرى لي حيلة
لإعطائها من يستحق عطائي
إذا ورث المشرّون أبناءهم غنى
وجاهاً فما أشتى بنى الحكماء !
ويقول من قصيدة قالها وهو طالب بالأزهر حياً
بها برلمان الثورة العرابية ، وكأنها قيلت في عصرنا وفي
هذه الأيام بالذات :
الحمد لله قد قرأت نواظرننا
وأقبلت نحونا الدنيا تهيننا
والأمر قرء وأسباب الفلاح يدت
لنسا ، وفارقنا ما كان يؤذينا

فإذا أضفنا إلى هذا المزيج القديم جرعات جديدة من مشكلات السياسة والحرب والعمل في العصور الحديثة ، ومن مآسي « الرايش الثالث » ، ومظالم الاستعمار ، ومتاعب الفقراء والكادحين — خرجنا بما نسميه « بريخت » بالمرح الملحمي » .

برتولت بريخت

- ١ — برتولت بريخت — عدد خاص من مجلة أوروبا . يناير — فبراير سنة ١٩٥٧ .
- ٢ — برتولت بريخت — دراسة بقلم رينه فيتزن — باريس سنة ١٩٥٤ .



- ١ — Brecht (Europe, Numéro Spécial, Janvier-Février 1957).
- 2 — Bertolt Brecht, une étude de René Winzen. Paris (Poètes d'aujourd'hui).

يوافق الرابع عشر من هذا الشهر ذكرى وفاة الكاتب الألماني الكبير برتولت بريخت، وقد أصدرت مجلة أوروبا عدداً خاصاً عنه ، يضم طائفة من الدراسات والصور والذكريات ، كتبها أناس عاشروا الكاتب الشاعر الحكيم ، وتتبعوا تجربته الخطيرة في المسرح المعاصر ، كما صدرت من قبل دراسة عنه بقلم رينه فيتزن في السلسلة المعروفة باسم « شعراء اليوم » تتناول مسرحه وشعره على وجه الخصوص .

كثيراً ما اتهم النقاد والكاتب مسرح بريخت بأنه مسرح تعليمي ، لا يصلح إلا لتربية النشء ، والحق أن هذا الفريق الذي جعل همه إثارة عواطف الجماهير واستئثار دموعهم — لا بد أن يقف هذا الموقف من مسرح يختلف في روحه وفلسفته وأهدافه عن كل ما ألفه الكتاب والجماهير على السواء .

يتناول بريخت المشكلات التي تواجه الجيل الحاضر ، وينفذ إلى أسرارها الدفينة ، ويحلل أسبابها العميقة ، ولكنه يؤثر أن يعالجها على نحو طريف لم يسبقه إليه أحد : فن رأيه أن الأسطورة والرمز والحكمة القديمة هي أقرب الأشياء إلى قلوب الناس ، إنه يعود بنا إلى أقدم ما عرفه الجنس البشري حين بدأ يروي حكاياته : إلى المسرح الصيني القديم ، وقصص العهد القديم ، أساطير الهند ، وألف ليلة وليلة ، وجوقة المسرح اليوناني .

ذهب بريخت ذات مرة وكان حينئذ في العشرين من عمره لزيارة صديقه ليون فونختنجر ، وسأله : ماذا تعمل ؟

— أكتب رواية ملحمية .

— رواية ملحمية ؟

وفكر بريخت لحظة ، ثم قال : لم لا نخرج بين المسرح والملحمة ؟ فسأله صديقه : ماذا تعني ؟

— أقول لم لا نخلق مسرحية ملحمية ؟

من الماضي ، وكيف يحمل الحاضر المستقبل في أحشائه : تلك هي مسافة البعد بين النص والتمثيل ، بين المنفرد والممثل ، تساعد عليها الإضاءة ، والموسيقى ، وأناشيد الجوقة ، والأقنعة القديمة ، « والديكور » « البسيط » واللافتة التي تعلق على ستارة في داخل المسرح ، وتصنف المشهد للمنفرد .

إن بريخت يعرض علينا مسرحياته وكأنه يقول لنا : « أيها الأطفال الأزليون . . انظروا إن هذه هي مشكلاتكم التي تعانون منها ، هذه أرض جديدة فتعالوا نكشف عنها معاً ، تعالوا نركب عربة « الأم الصبوة » ، ونسبح في كواكب « جاليليو » ، ونغزل في أحرار « موجل » لكي نعرف العالم المحيط بنا ، ونحدد مكاننا منه ، ونحاول أن نغيره . »

تغير العالم ! تلك هي الرسالة التي يجعلها بريخت إلى العالم الحديث ، وهي الهدف الذي يطمح إليه ككاتب مسرحي . ومصلح اجتماعي ، وداعية سياسي ، وفنان محدد ، فالمرح إذن سلاح فعال لنشر التعاليم الثورية ، وأداة لخدم الماضي ، والتبشير بالمستقبل ، وإعادة النظر في الحاضر : يقول الممثلون في مقدمة مسرحيته « الاستثناء والقاعدة » :

تبينوا وجه الغموض فيما يحدث كل يوم ،

وميزوا المستحيل الذي يستمر

خلف القاعدة المقدسة .

ففي زمن يسوده الاضطراب ، وتسيل فيه الدماء

وتحكمه الفوضى ،

ويقوم الطغيان مقام القانون

وتنتكر الإنسانية لإنسانيتها . . .

ينبغي لكم أبداً ألا تقولوا :

هذا أمر طبيعي !

حتى لا يستعصى شيء على التغيير والتبديل .

ونحتمونها بقولهم :

وبدا منذ ذلك الحين يفكر في تجربته الجديدة .

ولا بد من وقفة عند هذا « المسرح الملحمي » .

فكيف يمكن الجمع بين الملحمة والدراما مع أن لكل منهما خصائصه ، وشكله الفني ، وأسلوبه ؟ وماذا نريد بقولنا إنه مسرح ثوري ، يقلب مفاهيم المسرح الكلاسيكي ، ويهدم قيمه المتوارثة ، ويعارض القواعد التي سنها له أرسطو ؟

كان المسرح الكلاسيكي يُعنى بالفعل والحبكة ، ويقدم نماذج ثابتة متعارضة من الشخصيات ، ويحرص على زيادة التوتر النفسي لدى المتفرج ، ويرتفع بالأحداث المسرحية في سلسلة من المشاهد المبطية المتأسكة ؛ حتى يصل بها إلى النهاية السعيدة أو المصعبة . كان يخلق جواً من الهم ، وينوم ، وينسى !

أما المسرح الملحمي عند بريخت فهو يقوم على الحكاية لا على الفعل ، إنه لا يهدف إلى مشاركة المتفرج وإثارة غرائزه ، بل يجعل منه حكماً على ما يجري أمامه ، ويبدله إلى اتخاذ موقف إيجابي لتغيير الواقع الذي يحيا فيه ، وكناية تاريخه من جديد . الإنسان فيه هو مدار البحث ، الإنسان الذي يتغير ، ويُغير ما حوله . لم يعد شخصية ساكنة ثابتة مطلقة ، بل إن كيانه الاجتماعي هو الذي يحدد تفكيره ودوافعه .

إن الرواية هنا لا تنهى إلى حل سعيد أو مفرج ، بل تنتهي — كما بدأت — بسؤال يثير التأمل ، ويتطلب الحل ، إنها تقوم على إحداث الأثر الذي يسميه بريخت « بالفرابة أو الاستبعاد Verfreumdungseffekt » ، فالممثل يؤدي دوره ولكنه لا يشارك فيه ، إنه يحرص دائماً على أن يبين الفرق بين الشخصية التي يؤدي دورها وبين شخصيته هو : فإذا قام مثلاً بدور ملك من ملوك القرن السادس عشر وجب عليه أن يبين أن مثل هؤلاء الملوك ، وهذه التقاليد — قد اختفت تماماً ، وأنها تثير اليوم دهشتنا . ينبغي عليه أن يبين لنا كيف يولد الحاضر

حتى ينبأ أفضل الأمر ! . . .

وهكذا نشاهد خرافة قديمة تبعث من جديد ؛
لتعالج أدق مشكلات الملكية والإنتاج .

• • •

وفي مسرحية « رجل برجل » نسمع « بجليك » ينشد
قائلاً : « يمكنك أن تنظر إليه طويلاً » ، هذا النهر
الراكد الذي يمر أمام عينيك ، إن الماء الذي تراه — يتغير
أبداً ، ويسيل دائماً ، وما من قطرة واحدة لا تعود إلى
منبعها » . وكذلك الأمر في شخصيات بريخت . إنها
تتغير على الدوام ، وتتحرك حركة متطورة ، تحددها
المواقف والعلاقات المادية التي تحيا بينها . وما دام العالم
في حركة دائمة فإن الفن الصادق هو الذي يعكس هذا
التغير الأزلي ، ويرسم لنا الواقع في صورة متطورة .
كان المجتمع الذي يعيش فيه بريخت مجتمعاً
برجوازيّاً مهياراً ، تصدعت فيه الطبقة الوسطى في أعقاب
الحرب . وأثرى الرأسماليون وأصحاب المصانع ، وانسحقت
حموع الفلاحين والعمال والجنود ، لا بد إذن من شكل
فني جديد ، يتجه إلى جمهور من نوع جديد . ولم
يكن بدّ من أن يتجه بريخت إلى الشعب مباشرة ، ويعبر
عن الطبقة العاملة ، ويحارب الرأسماليين وتجار الحروب ؛
فذلك هو السبيل للخلاص من الظلام الذي يضطرب
فيه العالم :

في مدنكم ضجة هائلة

القوضى والشقاق في كل مكان

وما من شيء

يوحى بالثقة والاطمئنان !

ولم يكن مفر من بناء مجتمع جديد على أنقاض
المجتمع المهيار ، وليس يكفي تحقيق ذلك أن يفسر العالم
الذي يعيش فيه ، بل ينبغي أن يغيره ، لأنه يمتلك الثائر
قائلاً :

تبينوا الشؤذ الذي يمكن في القاعدة
حيثما رأيتموه
فأوجدوا له الدواء . .

ثم يقول بعد ذلك بهامين (١٩٣٢) وكابوس النازية
يُجْم على صدر الأمة الألمانية :

على من تقع التبعة في بقاء هذا الطغيان ؟ علينا .
على من تقع التبعة في تحطيم نيره ؟ علينا نحن أيضاً
إنك لم تمت بعد ؛ فناضل !
والذين هُزموا اليوم سينصرون غداً
وسيتحقق اليوم ما كان من قبل مستحيلاً .

وإليك هذا المثال من « حلقة الطباشر القوقازية » :
نشهد في مقدمة المسرحية اجتماعاً يضم أعضاء مجلسين
قرويين يتنازعان ملكية واد زراعي . إن ملحمة طويلة
من خمسة فصول هي التي تحسم هذا النزاع . ملحمة
تقوم على أسطورة صينية قديمة كما تبعث قصة سليمان
الحكيم مع المراتن اللتين تنازعتا ملكية طفل : أليهما
أحق به : المرأة التي ولدته ، أم المرأة التي ربته ؟ وتعرض
فرقة من الهواة أحداث هذه الملحمة المسرحية على
المتنمين ، وتتابع حوادثها حتى تنسيتا المقدمة ، فلا
نسمعها إلا عند ما نسمع الممثلين ينشدون في النهاية :

« أما أنتم يا من سمعتم حكاية حلقة الطباشر

فتعلموا فكرة الأقدمين :

كل شيء ملك لمن يحسن القيام به .

فالأطفال ملك لأمهاتهم ؛ حتى يحسن تربيتهم ،
والعربة ملك للسائق الماهر
الذي يحسن توجيهها
والوادي ملك لمن يرويه

بين الإنسان وأخيه الإنسان ! إنه يتوجه « إلى من يولدون
بعدنا » قاتلاً :

وأسفاه ! نحن الذين أردنا أن نعهد الأرض للخير
لم نستطع أن نكون أخياراً .

أما أنتم فعند ما يقبل الزمن
الذى يصبح فيه الإنسان صديقاً للإنسان .
فاذكرونا ، وساعونا .

أنتم يا من ستخرجون
من بين الأمواج التى ابتعلتنا
فكروا وأنتم تتحدثون عن ضعفنا
فى الزمن الأسود
الذى نجوتم منه !

• • •

ولقد ظل برىخت يدافع عن السلام فى منفا وبعد
عودته إلى وطنه ، ويشارك فى بناء الاشتراكية ، ويستنكر
الحرب فى قصائده ومسرحياته : « لقد شنت قرطاجنة
العظيمة ثلاث حروب : احتفظت بقوتها بعد الحرب
الأولى ، وظلت أهلة بالسكان بعد الثانية ، ولكن لم
يبق لها أثر بعد الحرب الثالثة ! » .
ويقول فى أغنية السلام :

الصاعقة تدوى ، والمطر يتساقط
والرياح تحمل السحب بعيداً .
أما الحرب فلم تحملها الرياح إلى العالم ،
الحرب من صنع البشر .
السلام لم ينحصر كالأعشاب والأشجار
السلام لا يزدهر إلا بمشية البشر .

ويتجه بحديثه إلى الشعوب نفسها قاتلاً :

أيها الشعوب ، أنت أنت قدر العالم

عند ما يشتد الطغيان
تخون الكثيرين شجاعتهم
أما شجاعته فتزداد بأساً !

والثائر يشك فى كل شئ ، ولا يقتنع بالحلول
الحينة القريبة ، لأن « الشك هو أكثر الأشياء يقيناً فى
هذا العالم » :

إنه يسأل الملكية :
من أين أتيت ؟
ويسأل الآراء والأفكار :
من الذى يفيد منك ؟
وحيث يلزم الناس الصمت
نجدته يتكلم .

وحيث يسود الاضطهاد ، ويتحدث الناس عن القدر
يسمى كل شئ باسمه .

لقد قدر برىخت — كما يقول — أن يهبط فى رص
أسود ، « كان يعد الكلام فيه عن الأشجار جريحة » ،
زمن الحرب والجوع ومعسكرات الاعتقال ، وليل النازية
الأسود :

أتيت هذه المدن فى زمن القوضى
وكانت الجباعة منتشرة فيها .
أتيت بين الناس فى زمن الثورة
فثرت معهم .
وهكذا انقضى عمرى
الذى قدر لي على هذه الأرض .

ولكنه لم يفقد الأمل أبداً ، إن شخصياته الكثيرة —
جروش ، وأزدك ، وجاليليو ، والأم الصبوة ، ونفس
ستشوان الطيبة — يتجسد فيها الخير والأمل والحب
الذى سيوحده العائلة البشرية فى يوم من الأيام ، ويقرب

بريخت أنه استطاع أن يعبر عن أخطر القضايا الفكرية في « بساطة » شعبية محبة ، وأن يصور كل ما في عالمنا من قسوة وبشاعة في كلمات رقيقة هادئة . إنه عنوان الشجاعة والأمل في هذا الجليل ، ورمز على صبر الفنان ، وتواضعه ، ومراجعته نفسه ، وإصراره على أن يسير في طريقه إلى النهاية . لقد آمن برسالة الشعر وبدوره الإيجابي في سبيل قضية الإنسان ، أما إيمانه بالمستقبل فلا حد له ، بل إن المستقبل في رأيه قد بدأ فعلاً :

احلم ! احلم بذهب المستقبل
وانظر إلى سنابل القمح وهي تتموج .
يا من بذرت البذور — فسيكون لك منذ اليوم .
ما تنتجه غداً بيديك !

لعل بريخت قد كتب أشعاره ومسرحياته لجيل جديد يولد في سنة ألفين ، لقد كان الزمن يلهث ليلحق به . فهل تكون الأحيال المقبلة أقدر منا على فهمه وإدراك دوره التاريخي ؟

إن مسرح بريخت هو مسرح القرن العشرين ، مسرح تاريخي ، يؤمن بمستقبل الإنسان ، ويقوم على هذه الفكرة التي عبر عنها في إحدى مسرحياته : « إن قدر الإنسان هو الإنسان نفسه » ، وبذلك ينكر الحلول الغيبية والصوفية ، ويضع مصير الإنسان بين يديه ، وما دام العالم من صنع الإنسان فن حقه أن يغيره ، وليس لسلطة مهما بلغت من القوة أن تتحكم فيه إلى الأبد !

« أيها السيد ، إن الإنسان يمكنه أن يسرق
ويمكنه أن يقتل
ولكن فيه عيباً واحداً
هو أنه يستطيع أن يفكر ! »

عبد الغفار مكاوي

فقد كرى قوتك .
ليست الحرب قانوناً طبيعياً .
ولا السلام هبة تقدم إليك .
يجب أن تفهم الحرب .
يجب أن تتجاسر على السلام .
الآن يجب أن تقول للسفاحين : لا ، لا ، ثم لا !
لن نتخلى عن الحياة
ويومئذ لن تقوم الحرب .

لقد بينا لنا بريخت كيف يمكن أن يتحد المضمون الشعبي « البسيط » والشكل الفني الأصيل . ولقد اقرب من الشعب وعبر عنه بدون حاجة إلى الشعارات والقوالب الجاهزة ، فليس معنى الاقتراب من روح الجماهير أن نسجر القيم الفنية ، ونضحي بعواطفنا ، ونبتذل لغتنا ، ونفقد عن اكتشاف الصيغ الفنية الجديدة ، إن الإخلاص للشعب لا يمكن أن يتعارض هو والإخلاص للفن . وبذلك يهجر بريخت طبقة آباءه هجرة لا رجعة بعدها .

لقد هجرت طبقى
ولم أقبل أن أكون سيذاً ولا عبداً
لقد هجرت طبقى
واخترت رفائي
من أناس متواضعي الحال !

• • •

لقد ولد بريخت للمسرح كما ولد شكسبير وولبير ، ويستجادل الناس ويطول جدالهم حول فنه وأسلوبه الجديد ، ولكن لن يشك أحد في شاعريته ، وعبقريته الإنسانية الخصة . ومن حق التاريخ أن يقول : إن المادية الجدلية قد انتظرت أكثر من مائة عام قبل أن تجد الكاتب المسرحي الذي يعبر عنها تعبيراً فنياً كاملاً مجرداً من التعصب والتزمت المذهبي . وأعجب ما في

أَنْبَاءُ وَآرَاءُ

حول فاتحة الكتاب الكريم

المتميز نصّاً وروحاً - اتجه طاماً أبجد المسلم قديماً في اعتصاف التوفيق بين الفلسفة اليونانية وثقافة الإسلام ، وهو ما زال يكذب قرائع بعض المخلصين من دعاة الإسلام ليقابلوا به مذاهب العصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية ؛ حتى يتسع القرآن - والسنة معه - لكل تأويل ذهبت إليه علوم حديثة استقلت واستقرت ، ونمت وفتّرت .

والحق أن الدين الخالد كثيراً ما يثبت أن خلاصه قد ضيقوا منه واسعاً حين يحصرونه في نطاق مفهوم جزئي قد يسوق العقول رداً من الزمن في رقعة من الأرض ، وإذا كان العلم التجريبي نفسه كثيراً ما يغير نتائجها وفقاً لما يفسح له من كشف - فالأولى بالعلوم النظرية والدراسات الإنسانية أن تكون أرفق بدناميكية العقل وديناميكية الحياة ، فلا تجمد قوانينها وتعابيرها ، وأجل بالدين كذلك ألا يتورط في التسليم ، وألا ينطوي في زاوية من القاع تاركاً القمة الشاهقة التي يستشرف من شموخها على تنابع الأجيال واختلاف البيئات والبقاع .

ومهمة الدين إنما هي التوجيه الشامل والتربية الأساسية والثقافة الكلية ، وهو يحقق مهمته حين يحفظ بمنهجه الفريد في البناء العقلي والنفسى والاجتماعي . . . تاركاً لأتباعه حقلاً واسعاً يجتهدون فيه لدنياهم وفقاً لما فهموه عن دينهم دون أن يسبقوا على تخليطهم (و تطبيقهم) قسمة النص وثبات الأصل . وربما جارى بعض الباحثين مذهب الدكتور (دراز) في الوقوف عند آية الفاتحة «اهدنا الصراط المستقيم» ، وتأويلها على أنها «قرار جماعي للأمة تعلن به حاجتها إلى هذا الدستور» ، وتؤكد مطالبها به» ، وقوله بأنه لولا الفاتحة لكان القرآن

استمعت بقراءة المقال الرصين الذي كتبه الأستاذ الدكتور محمد عبد الله دراز في العدد السابع من «المجلة» وأعجبنى فيه نفاذ النظرة وجلاء البصيرة وعمق التحليل وسلامة العرض ، وهذا في الواقع ما عود به الدكتور دراز قراء مؤلفاته وبحوثه ، وعلى قسمة كتابه القيم عن «الدين» .

غير أنني توقفت عند خاتمة المقال حيث يقول : «... إن القرآن - وهو دستور الإسلام - لو جاءنا بدون الفاتحة لكان دستوراً وأفداً على الأمة طارئاً عليها ، يعرض نفسه عليها عرضاً ، أو يفرض عليها فرضاً ، أو تُمنحه منحة . . . إن موقع الفاتحة هنا موقع القرار الجماعي الذي تعلن به الأمة المؤمنة حاجتها إلى هذا الدستور . وتؤكد مطالبها به . وإن موقع القرآن كله بعد الفاتحة هو موقع القبول والاستجابة لهذا الطلب . . .»

لكنني لم أتوقف في تقبل الحقيقة الكامنة وراء العبارات ، فلست أتردد في أن دين الله إنما يأتي تلبية لحاجات الناس وتحقيقاً لمصالحهم ، لا لمجرد تمجيد رب الناس ؛ إذ هو غنى عن عبادتهم ، إنما الذي وكفني هو أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة ؛ فهو أسلوب قد يكون أقرب إلى مجاز الفن منه إلى حقائق العلم ، والدكتور دراز رجل بحث وتمحيص ، و (المجلة) مجال درس ونقد ؛ ومن أجل هذا وذاك كتبت ما كتبت .

والاتجاه الذي يملئ هذه المقابلات بين قوالب الثقافة المعاصرة واصطلاحاتها من جهة ، وبين بيان القرآن الخالد

ضلال مبين . قل لا تسألون عما أجرمتنا ، ولا نسأل عما
تعملون . قل يجمع بيننا ربنا ثم يفتح بيننا بالحق وهو
الفتاح العليم ^(١) .

كذلك كان من الممكن للدكتور دراز - وقد تأثر
بتقاسم الفقه الدستوري الحديث في شأن الأساليب لصدور
الديكتاتور - أن يلمس احتياجات المجتمع العربي والإنساني
لهدى الدين في الظروف التاريخية السابقة على الإسلام
والتي تنبئ عن البؤسة العقلية النفسية التنظيمية في العالم ،
وكان من الممكن أن يعزز رأيه بالظروف التاريخية
اللاحقة التي تثبت جدارة الإسلام البقاء وتجاوبه مع
أحداث الزمان والمكان ، لكنه لجأ إلى النص الإلهي
يستقره الإرادة البشرية . . . والنص الإلهي كله - في
الفتاحة كما في سائر القرآن - وحى من عند الله نزل
به الروح الأمين من عل . . . وليس تسجيلاً
لإرادة شعبية في حركة عامة أو استفتاء تأسيسى أو
انتخاب !

إن إرادة الشعب المسلم إنما تستمد من سجلات
التاريخ . . . من إقباله على اعتناق الدين بعد اقتناعه به ،
ومن تضحية في سبيله وثباته عليه ، ومن بقاء الإسلام
والمسلمين بالرغم من كوارث التنازل والصليبيين والمستعمرين
والمستبدين ، إلى غير ذلك . أما استمداد الإرادة الشعبية
من سورة قرآنية ، وإقول بأنه لولا هذه السورة وحدها
لكان القرآن منحة أوفرضاً - فهو ما تنويف عنده ؛ لأن
دليله لا يؤدي إلى المدلول ، اللهم إلا أن نقول : إن
الفتاحة هي (لسان حال) الإرادة الشعبية وليست لسان
المقال !

والقرآن كله كتاب دعوة معروضة على الناس ، سواء
في ذلك الآيات التي تساق كخطاب من الله للبشر ، أو
الآيات التي تصاغ في أسلوب دعاء المؤمنين لربهم .

(١) سورة سبأ (٢٤ - ٢٦)

« دستوراً وافداً على الأمة طارفاً عليها » ، فيقف واحد عند
قوله تعالى : « ونزلنا عليك الكتاب تبياناً لكل شئ » وهدى
ورحمة وبشرى للمسلمين ^(١) ، « اليوم أكملت لكم دينكم
وأتممت عليكم نعمتى ورضيت لكم الإسلام ديناً » ^(٢) ،
فيأخذ من هذا أن دستور الإسلام منحة Octroi ،
ثم يقف آخر عند قوله تعالى : « إن الله اشترى من المؤمنين
أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة » ^(٣) ، « يا أيها الناس قد
جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نورا مبيناً . فأما الذين
آمنوا بالله واعتصموا به فسيذهب عنهم جميع سيئاتهم ومن فضل
ويهدىهم إليه صراطاً مستقيماً » ^(٤) ، « إن تتقوا الله يجعل
لكم فرقا » ويكثر عنكم سيئاتكم ويغفر لكم ^(٥) ،
فيخرج من هذا بأن دستور الإسلام عقد Pacte !

فنحن إذا كنا لا نعتبر القرآن وافداً أو طارفاً أو
مفروضاً فليس ذلك لجرد دعاء المؤمنين وطلبهم الهدى ،
فإن أصالة الدين تبدأ قبل ترديد عوائده وصلواته ، تبدأ
بند الاقتناع به واعتناقه . والكشف عن دور الإنسان إزاء
الدين إنما يتحقق حين يطالع المرء آيات القرآن . وهي
تأمر بالتدبر والتفكير في الوجود والحياة ، وفي الإنسان
والكتاب . وغير خاف أن هذا الاقتناع هو الأساس
الأصيل الذى ينبثق عليه قبول القرآن كله - وعلى رأسه
الفتاحة - ويترتب عليه ترتيب الدعاء في إتيال الخاشعين .
وإقامة القرآن بناء على أعمال العقل والتحرر من أهواء
النفس وإحياء العرف وتقليد الجموع وسطوة القهر - هي
ضمان السلامة والاستقرار والاستمرار . وهذه صورة قرآنية
رائعة للحياة العقلية المنصف : « قل من يرزقكم من السموات
والأرض ، قل الله ، وإنا أو إناكم لعل هدى أو فى

(١) سورة التحل (٨٩) .

(٢) المائدة (٣) .

(٣) التوبة (١١١)

(٤) النساء (١٧٤ - ١٧٥) .

(٥) الأفعال (٢٩) .

ميدان العلم والثقافة في بيان السيد رئيس الجمهورية

جاء في البيان الذي ألقاه في مجلس الأمة السيد رئيس جمهورية مصر في افتتاح الدور الأول للفصل التشريعي الأول يوم ٢٢ من يولية سنة ١٩٥٧ ، فيما يختص بميدان العلم والثقافة ، ما يأتي :

في ميدان العلم والثقافة

● في العام السابق للثورة بنيت في مصر ٣ مدارس جديدة وفي السنوات الخمس الماضية كان مجموع ما بنى من مدارس ١٢٣٥ مدرسة ، أى بمعدل ٢٤٧ مدرسة كل عام ، أى بمعدل مدرستين كل ثلاثة أيام .

● في السنوات الخمس السابقة على الثورة بلغ ما صرف على بناء المدارس ٤ ملايين جنيه ، وفي خمس السنوات التالية للثورة صرف على بناء المدارس ٢٥ مليون جنيه ، وصرف ٢ ½ مليون لتجديد مدارس قديمة .

● في أول سنة للثورة وصلت ميزانية التعليم إلى ٢٦ مليون جنيه ، ثم قفزت إلى ٣٦ مليون جنيه ، وفي هذا العام وصلت إلى ٤٥ مليون جنيه ، منها ٣٨ في ميزانية وزارة التربية والتعليم ، والباقي مرصود في ميزانيات وزارات أخرى لخدمات تعليمية .

● أنشئ مجلس رعاية الشباب لرسم الخطط الكفيلة بنشر الوعي الرياضي والاجتماعي والفقري للشباب ، ويحميهم من الانحراف ، ويوجههم فيما يعود عليهم وعلى بلادهم بالخير والنفع ؛ ومن أجل مشروعات الشباب صرف في العام الماضي وفي هذا العام أكثر من مليوني جنيه .

● أنشئت جوائز لتشجيع الممتازين من الطلاب

والفائحة التي جاءت على لسان « البشرية المؤمنة » - كما يقول الدكتور دراز - فراها « قد انتظمت المقاصد القرآنية الأربعة : الجانب الإلهي نظريه وعلميه ، والجانب الإنساني نظريه وعلميه : كل ذلك في أوجز عبارة ، وأحكم نسق . . . إذن هي خريطة القرآن وفهرس مواده ، لأنها جوهره القرآن ونواته ولب لبابه ، فهي بحق أم القرآن » . ١ .

والآيات التي يدعو بها المؤمنون ربهم يطلبون منه الهدى والرحمة والرشاد وحسنه الدنيا والآخرة - ميثوقة في تصاعيف الكتاب كله ، ومنها ما هو صريح قاطع في البيان عن دور الإرادة البشرية : « ربنا إنا سمعنا منادياً ينادى للإيمان أن آمنوا بربكم فآمنوا » (١) ، « وإذا سمعوا ما أنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق يقولون ربنا آمنا فاكبتنا مع الشاهدين . وما لنا لا نؤمن بالله وما جاءنا من الحق ونقطع أن يدخلنا ربنا مع القوم الصالحين » (٢) .

لهذا كله كان تردى حين قرأت تعبير الدكتور دراز : « . . . إن القرآن لو جاءنا بدون الفاتحة لكان دستوراً وأفداً على الأمة . . . إن موقع الفاتحة هنا موقع القرار الجماعي الذي تعلن به الأمة المؤمنة حاجتها إلى هذا الدستور . . . إلخ » ، فالقرآن إنما كان دستوراً يقوم على احترام الإرادة الإنسانية بما استثار من نظر وعلم وما استهجن من مسامرة الهوى ، وهو دستور يلبي الاحتياجات الإنسانية بشهادة الواقع والتاريخ .

ولقد كتور دراز بعد ذلك إجلالاً لعلمه ، وإعجاباً بتحليله ، وترقى للمزيد المتابع من بحوثه .

فتحي عثمان

(١) سورة آل عمران (١٩٣) .

(٢) سورة المائدة (٨٣ - ٨٤) .

- أنشئ المجلس الأعلى للعلوم .
- أصبح المركز القوي للبحوث بعد أن تمّ بناء معاملته وإعداد أجهزته أكبر مركز مجمع للبحوث في الشرق ومن أعظمها في العالم بأسره .
- كان فيه ٦ باحثين سنة ١٩٥٤ وفيه الآن ١١٠ باحث .
- أصبحت لنا أقوى محطات إذاعة في الشرق .
- وضعت البرامج للوض بالمرح والسينما والموسيقى وأخيراً أيها المواطنون أعضاء مجلس الأمة — سرنا مع الزمن ، وبداننا نخطو عتبات العالم الذري .
- أنشأنا لجنة لأبحاث الطاقة الذرية أعدت برنامجاً يتضمن إنشاء فرن ذري للدراسات ومعمل للطبيعة النووية ومركز للعلاج ومعدات للكشف الجيولوجي ووحدات لبحوث الزراعة والتطبيقات الذرية الصناعية .
- تكلف هذا البرنامج مليون جنيه .
- ويجري الآن إعداد برنامج ثان يهدف إلى الكشف عن النشاطات الذرية التي في صحارى مصر وإلى إنتاج الماء الثقيل الذى يدخل في بناء محطات توليد القوى الكهربائية الذرية .
- ولنا الآن أكثر من مائة عالم مصرى يتخصصون في البحوث المتصلة بعلوم الذرة في أكبر مراكز البحث الذري في العالم .

مؤتمر التربية الدولي

يجتمع مؤتمر التربية الدولي مرة كل عام في جنيف في شهر يوليو ، ويمثل فيه أكثر وزارات المعارف ، والمعاهد أن يُبحث في هذا المؤتمر موضوع أو اثنان من أهم موضوعات التربية التي تشغل أذهان المربين في جميع أنحاء العالم .

وقد عقد المؤتمر هذا العام من اليوم الثامن إلى

والمعلمين حصل عليها حتى الآن ٢٢ ألف طالب ومعلم في أكثر من ١٠٠٠ مدرسة ومعهد .

- كان عدد الطلبة العرب والشرقيين سنة ١٩٥٢ في المعاهد المصرية ١٦٧٦ وعددهم الآن ٥٨٣٤ وكان لنا في البلاد العربية والشرقية ٦٩٠ مدرساً ، ولنا الآن ١٦٧٦ مدرساً . وأنشأت مصر مراكز ثقافية في بنغازي وطرابلس وأم درمان ودمشق وعمان والرباط . وأهدت مصر إلى الدول العربية والشرقية ٣٨٠ ألف كتاب .

• كانت بعثاتنا في الخارج ٣٤٦ ، ولنا الآن ٧٠٠ بعثة .

• بلغ عدد الطلاب في مدارسنا ومعاهدنا ٢٧٥٠٠٠٠

- كان لنا في المدارس الابتدائية ١,٤٠٠,٠٠٠ تلميذ ، ولنا الآن ٢,١٧٦,٠٠٠ تلميذ .
- وفي المدارس الفنية والصناعية .
- كان لنا ٢٢٠٠٠ تلميذ ، ولنا الآن ٤٩٥٠٠ تلميذ .
- وفي الجامعات كان لنا ٤٢ ألف طالب ، ولنا الآن ٧٤ ألفاً .

- وفي التعليم الديني كانت ميزانية الأزهر ١,٣٩١,٥٥٠ جنيه أصبحت ٢,٠٥٣,٦٠٠ جنيه .
- كان للأزهر ٢٥ مبعداً أصبحت الآن ٣٧
- كان فيه ٢٢,١٣٥ طالباً ، وفيه الآن ٣١,٥٥٦ طالباً .

• كان له في البلاد العربية والإسلامية ٧٣ عالماً مبعوثاً .

وله الآن في البلاد العربية والإسلامية ٢٠٠ عالم مبعوث .

ويبنى الأزهر الآن مدينة للبعوث الإسلامية تتكلف مليوني جنيه .

- أنشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب .

عام ١٢٤٥ هـ لا يعرف مصدرها محفوظة في مكتبة جامعة Yale بأمریکا .

كما رجع كذلك إلى مخطوطة من كتاب « الموشع » المرزباني ، لأن هذا الكتاب يتضمن مقتطفات كثيرة من كتاب نقد الشعر تتطابق النص الأصلي مطابقة تامة في الأغلب .

وقد بذل الدكتور بونيباكر جهداً مشكوراً في تحقيق هذا الكتاب وعناية بإخراجه يشكر عليها . وصدر الكتاب بمقدمة باللغة الإنجليزية في ثمانين صفحة أشار فيها إلى أنه أفاد كثيراً من المعلومات التي ضمها الدكتور بدوي طيانة الأستاذ بكلية دار العلوم كتابه عن قدامة بن جعفر ، وكان موضوع رسالته ، وقال : إنه يشير بصفة خاصة إلى هذا الجهد ، لأن الثارئ العربي ربما لا يكون محيطاً بها . وتولت مطابع Brill بمدينة ليدن نشر هذا الكتاب

السابع عشر من الشهر الماضي ، وشهدته ممثلون لنحو ٧٠ دولة ، ودار البحث فيه حول موضوعين خطيرين : وهما مشكلة الباقى المدرسية ، ومسألة توافر المدرسين للتعليم الابتدائي . . وكلا الموضوعين متصل بمشكلة واحدة ، وهى التوسع الكبير في التعليم وإطالة مدة الدراسة الإجبارية ، وقد أمكن المؤتمر أن يستمع إلى ما أدلى به كل وفد من الوفود عن الجهود التي بذلت في هذه السبيل . وقد شرح وفد مصر ما بذلته مصر في عهد الثورة من جهود جبارة لإنشاء المئات من المدارس لتوافر التعليم الابتدائي في جميع أنحاء الجمهورية ، مع العناية الخاصة بالجهات التي كانت مهملة نسبياً في العهد الغابرة .

ومن المفيد أن نذكر أن هذه المشكلة قد واجهتها جميع الدول سواء منها الكبيرة الموارد مثل الولايات المتحدة ، أو المتوسطة الموارد مثل إسبانيا ، ولا شك أن طرح هذا الموضوع على بساط البحث سيكون له أثره في معالجة هذه المشكلة في مختلف الأقطار .

اللجنة الكافية في الأدوية الشافية

كتاب عربي قديم في الطب

من بين من زاروا بلاد « العرب السعيدة » اليمن في السنوات الأخيرة — عالم إيطالي من كبار الباحثين : هو الدكتور «تومازو سارنيللي Tommaso Sarnelli» طبيب العين والمستشرق المشهور ، استدعاه المغفور له الإمام يحيى حميد الدين للإفادة من علمه ؛ وما إن وصل إليها حتى وجه عنايته إلى موضوع « الطب في بلاد اليمن » ، واستطاع الحصول على مجموعة فريدة من كتب الطب النادرة ، من بينها كتاب « اللعة الكافية في الأدوية الشافية » . وقد كتب سارنيللي عنه بحثاً شائقاً في مجلة الدراسات الشرقية « Rivista Studi Oriental Degli » التي يصدرها أساتذة المعهد الشرقى بجامعة رومة ، وما جاء فيه ما يلي :

نقد الشعر

من الكتب التي يعتز بها الأدب العربي كتاب نقد الشعر للكاتب البغدادى قدامة بن جعفر ، فهو في مقدمة كتب النقد . وقد سبق أن طبع هذا الكتاب في الآستانة ومصر ، على أن واحدة من تلك الطبعات الثلاث لم تراجع على عدد من مخطوطات هذا الكتاب .

وقد وردت أخيراً أنباء بأن المستشرق الدكتور س . ا . بونيباكر S.A. Bonebakker عني بتحقيق هذا الكتاب على مخطوطة منه كتبت في الأندلس في أواخر القرن السادس أو أوائل القرن السابع محفوظة في مكتبة الإسكوريال برقم ٢٤٢ ، ومخطوطة كوبرلى رقم ١٤٤٥ التي يرجع تاريخها إلى القرن الحادى عشر ، ثم مخطوطة مؤرخة في

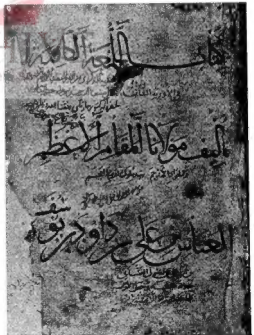
على حين كانت أسماء أفراد أسرته وأسلافه متصلة بالموضوعات الطبية ، لأن أحد أجداده الملك الأشرف عمر بن يوسف ثالث ملوك الأسرة المتوفى سنة ٦٧٦ هجرية صنف كثيراً من الكتب الموضوعية في مختلف العلوم كالفلك ، وعلم الأنساب ، والقنون ، والصناعات ، والطب البيطرى مثل «كتاب المخفي في البيطرة» . وصنف موجزاً في علم الأقرباذين (علم تركيب الأدوية) ، وفي مكتبة الفاتيكان نسخة منه ، وفي مكتبة الأمبروزيانا بميلانو أربع نسخ أخرى ، وله أيضاً المؤلف المعروف باسم « كتاب المعتمد في الأدوية المقررة » وقد طبع مراراً ، وكانت آخر طبعة له بالقاهرة . وهذا الكتاب لا يزال مرجعاً يعتمد عليه ، ويستشهد به الصيادلة في بلاد الشرق .

ويذكر المحروم الدكتور « مايرهوف » المستشرق الذى كان يمارس طب العيون في مصر في كتابه « موجز علم الأقرباذين عند مسلمي إسبانيا في الأندلس » : أن القاضى رضى الدين بن بكر بن محمد الفارسي قد أهدى إلى والد هذا الملك - وهو الملك المظفر يوسف ابن عمر المتوفى سنة ٦٧٤ هجرية - كتابه في علم الأقرباذين المعروف باسم كتاب « الدرر المنتخبة في الأدوية الخيرية » ، ولو أن المستشرق « بروكلمان » يعتقد أن إهداء هذا الكتاب كان إلى رابع ملوك الفساسة في اليمن ، وهو الملك المؤيد داود بن المظفر يوسف المتوفى سنة ٧٢٦ هجرية أخوه مؤلف كتاب « المعتمد » ، وخليفته على العرش .

وسواء صح هذا أو ذلك فإن هذا الإهداء يدل على أن صلة هذا الملك أو أخيه بالطب ليست غريبة . وتصفح الكتاب الذى نحن بصدده يدل على التخصص الوثيق في علم الطب وصناعة تركيب الأدوية عند نجل داود ابن يوسف المجاهد على خامس ملوك الأسرة المتوفى سنة ٧٦٤ هجرية ، ووالد مؤلف كتاب « اللعة » . ولؤد أن أقول : إن ملوك بني رسول الفساسة كانوا

ربما كان المهني الطبية بعض الفضل في عنورى في مدينة صنعاء على كتاب نفيس من كتب الطب ، ظل مجهولاً لدى العلماء والباحثين حتى يومنا هذا . وهو كتاب « اللعة الكافية في الأدوية الشافية » ، قام بتأليفه ملك من ملوك اليمن من دولة بني رسول ، هو الملك الأفضل عباس بن علي المتوفى سنة ٧٧٨ هجرية ، وإن كان أكبر الفضل في ذلك يرجع إلى عامل العاصمة اليمنية (محافظة) السيد حسين بن عبد القادر ، فإنه عندما علم بشغفى بالبحث عن كل ما يتعلق بالطب في بلاد العرب عرفى بنفسه ، ثم تفضل فأهدى إلى النسخة الوحيدة المخطوطة التى يحفظ بها في مكتبته الخاصة .

ولوقد حاولت عبثاً أن أجد أية إشارة إلى هذا الكتاب في فهرس المكتبات العربية أو الأجنبية ، فإن كل ما اشتهر به هذا الملك هو تأليفه في التاريخ وعلم الأنساب ،



الله تعالى أن يجعل له ممهما ، ليكون في علم الطب إماما » .

ويقول الدكتور «سارنيلى» إن هذا الكتاب كان أحسن حظاً من كتاب المعتمد الذى ألفه جده ؛ فهو لم يكن سوى مجموعة من بعض المواد من مفردات ابن البيطار ، وابن جرلة ، والزهرارى ، وابن الجزار ، مرتبة بحسب حروف الهجاء ؛ ولكن كتاب اللعنة مؤلف جامع شامل لكل العناصر ، ولأوصاف جميع أجزاء الجسد ، ومختلف العلل والأمراض وعلاجها ، ولذم والبول والرياضة البدنية ، وأثر الراحة والعلاقات الجنسية ؛ مما يجعل للكتاب أهميته وخطره .

● وافق المؤتمر الإسلامى على الرغبة التى أبدىها الدكتور غريب عبد الرؤوف زعيم الشباب فى الملايو بإنشاء مركز إسلامى ثقافى بمدينة كوالالمبور عاصمة الملايو حيث ينتفع من وراء هذا المركز نحو مائة مليون من المسلمين المقيمين فى الملايو والفلبين وإندونيسيا . كما وافق المؤتمر الإسلامى كذلك على رغبة أخرى بإنشاء جامعة إسلامية هناك .

● دعت الندوة الأدبية بأمر درمان عدداً من الأدباء لاتخاذ التدابير للاشتراك فى المؤتمر الثالث للكتاب العرب المنتظر انعقاده فى القاهرة .

● وضع الكاتب البيوسلافى «جوزيب كيرجين» وهو من الصحافيين الذين عاشوا فى مصر فترة من الزمن كتاباً عن مصر عنوانه «نخل مصر» ، وقد أصدرته دار النشر «كولتور» بمدينة بلغراد . وهذا الكتاب يتضمن ما شاهدته المؤلف فى مصر من تطور فى الحياة منذ عهد الثورة .

يؤثرون دراسة العلوم والطب والآداب ، وكانوا جميعاً يكرسون لها معظم أوقاتهم ، ويشغلون أنفسهم بها حتى فى أثناء مشكلاتهم وحروبهم وخلال أعمالهم الكثيرة ، وقد خلقوا حولهم جوّاً ثقافياً وفكرياً عظيم الشأن ، مما كان له أكبر الأثر فى التكوين الذهنى للملك العباس مؤلف «اللعنة» فى شخصيته الفريدة المزدوجة : أى شخصية الحاكم ، والمتطلب .

ولقد وصف لنا الدكتور «توماز سارنيلى» نسخة كتاب اللعنة التى ظفر بها وصفاً دقيقاً من حيث حالتها وورقها وحجمها وصفحاتها وما على حواشها من تعليقات .

وإن تسمية الكتاب وما عرف عن مؤلفه - «المقام الأعظم العباس بن على بن داود بن يوسف بن عمر بن على بن رسول الغسانى خلد الله ملكه» من الولع بالمسائل الطبية وبالأدوية وتركيبها ، وما اشتمل عليه الكتاب من المعلومات القيمة والبحوث المستفيضة - دليل على أن هذا الكتاب قد أفرد لهذه المادة كما يبدو ذلك جلياً من الاطلاع على مقدمته التى جاء فيها بعد البسملة ما يأتى : «وبعد فإنه لما من الله علينا بالنبله^(١) فى علم الطب ، وصنفاً فيه مختصرات جاءت على الحسب^(٢) - أحببنا أن نضع كتاباً شافياً ، يكون فى علم الطب كافياً . يسهل على حافظه لقرب ألفاظه ، نضمنه ذكر الأدوية التى نص^(٣) عليها علماء أهل الطب ، ونجعل لها أبداً نصواً عليها من حيث القرب . تقع فى النفع مقامها ، وتنظم العقاقير انتظاماً . ينالها الفقير لقله أثمانها ، ويستعملها الغنى لكثرة وجدانها ، ويستغنى بها عند عدم تلك العقاقير بأعيانها ، وسمينها : «اللعنة الكافية» فى الأدوية الشافية» . وقسمناه أقساماً ، كل قسم يجمع فصولاً وكلاماً ، نسأل

١ - النبله : النجاة والخذق .

٢ - الحسب : الكفاية والقدر